THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR Paul Dubé

TITLE OF THESIS LA DIALECTIQUE DE L'ECRITURE CHEZ JEAN-PAUL SARTRE

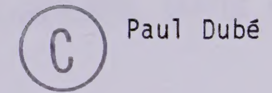
DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED Ph.D.

YEAR THIS DEGREE GRANTED 1981

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

LA DIALECTIQUE DE L'ECRITURE CHEZ JEAN-PAUL SARTRE

by


Paul Dubé

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL 1981

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled LA DIALECTIQUE DE L'ECRITURE CHEZ JEAN-PAUL SARTRE submitted by Paul Dubé in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

RESUME

Les écrits théoriques de Jean-Paul Sartre en matière d'esthétique littéraire occupent une place unique dans l'oeuvre de l'auteur comme dans l'histoire littéraire. D'une part, Sartre tente d'intégrer sa philosophie de l'existence et de l'histoire à l'écriture littéraire; d'autre part, il veut révolutionner l'art d'écrire et la conception que s'en fait l'artiste lui-même. Notre travail se donne pour tâche d'évaluer cette longue réflexion sartrienne sur l'écriture, dans La Nausée d'abord, et ensuite dans les essais où l'auteur formule sa pensée sur des bases purement théoriques.

Notre première partie étudie à l'aide des Mots, la première conception sartrienne de l'écriture et de l'artiste telle qu'elle se manifeste dans La Nausée; cela, en termes de prélude et non de coupure radicale avec le Sartre de l'après-guerre.

Nous consacrons la plus grande partie de notre étude aux écrits théoriques de l'après-guerre, ceux directement liés à cette question de littérature engagée. Si Qu'est-ce que la littérature? fournit les bases de la théorie sartrienne de l'engagement, il n'en demeure pas moins qu'une première ébauche à laquelle Sartre n'a cessé d'apporter des nuances, sinon des correctifs. Ces autres textes supplémentaires, tels "Orphée noir," "L'écrivain et sa langue," "Plaidoyer pour les intellectuels," et nombres d'interviews, complètent dans une sorte de continu/discontinu le texte principal et signalent une problématique dans les fonde-

ments mêmes de la théorie et sa constante re-formulation. Par cette dialectique des textes et des idées qui se défont ou se complètent à mesure qu'évolue cette pensée, nous voulons retrouver le sens le plus total possible qui donne à son lieu d'aboutissement un fondement théorique totalisé à ce que Sartre entend par littérature engagée et ses implications par rapport à l'esthétique littéraire proprement dite.

ABSTRACT

The theoretical writings of Jean-Paul Sartre in literary aesthetics hold a unique place among his works as in literary history. On one hand, Sartre attempts to integrate his philosophy of existence and history to literature; on the other, he wants to transform the art of writing and the artist's own conception of it. Our study proposes to evaluate Sartre's long reflection on literature, first in La Nausée, then, in the many essays in which the author formulates his thought on purely theoretical bases.

With the use of Les Mots as a corollary to La Nausée, our first part deals with Sartre's original conception of writing and of the artist as it manifests itself through these two works. This conception is analyzed in terms of a prelude and not as something radically different from Sartre's post-war theory.

The most important part of this study focuses on Sartre's post-war theoretical writings, those directly related to the concept of committed literature. Qu'est-ce que la littérature? sets the bases for the Sartrean theory of commitment, but it remains a first sketch that the author continuously modified or corrected. This was done in supplementary texts such as "Orphée noir," "L'écrivain et sa langue," and "Plaidoyer pour les intellectuels," not to mention the many interviews Sartre gave on the subject. These complement the main text in a continuous/discontinuous fashion that bring about a problematic at the heart of the matter and indicate its constant re-evaluation by Sartre. By the interplay of texts

combined in a dialectic of mutual deconstruction or completion as the thought evolves, it is our objective to capture the total meaning of Sartre's theory as it defines itself. In this final synthesis, we have a theoretical basis totalized in a manner that accurately reflects what Sartre understands by committed literature, and its implications in relation to literary aesthetics per se.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier le Département des Langues Romanes de l'Université de l'Alberta et le Conseil de recherches en Sciences Humaines du Canada pour l'aide qu'ils m'ont généreusement accordée au cours des quelques dernières années.

Mes remerciements vont également aux nombreux amis qui m'ont continuellement soutenu et encouragé pendant l'élaboration de ce travail; un merci spécial au Dr. Lynn Penrod, à Ken et Françoise Greenaway, à Ron et Anne-Marie Ziebart, à Imants et Maureen Osis, ainsi qu'à Andrée Smith qui a pris en main le côté technique de la thèse.

Je tiens surtout à exprimer toute ma gratitude aux deux personnes qui ont assuré le "succès" de cette thèse. La première, mon directeur de thèse, le Dr. Robert Wilcocks, qui, par la rigueur et la justesse de sa critique, par l'encouragement et l'aide de toute sorte qu'il a prodigués en ma faveur, par l'exemple d'un travail énorme qu'il exigeait d'abord de lui-même, m'a permis, non seulement de compléter un travail difficile étant donné les circonstances ou les impondérables, mais également, il m'a donné l'exemple d'une démarche intellectuelle qui m'inspirera toujours. A lui, ma gratitude et mon amitié.

La deuxième, ma femme Sharon: des remerciements sont peu de choses pour le support moral et l'engagement total qu'elle a montrés à l'égard de mon travail. Même aux moments les plus difficiles, son enthousiasme intarissable, son dévouement et sa patience ont été ma source d'inspira-

tion et le soutien indispensable qui m'ont permis de compléter la thèse. Je la remercie ici pour avoir joué le rôle de père et mère de famille auprès de nos enfants ces dernières années. Encore des mots, mais faute de mieux ici: mille fois merci.

à ma femme, Sharon,

et à mes enfants, Stéphane et Marieke

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION

> Cent millions de consciences libres dont chacune voyait les murs, un bout de cigare rougeoyant, des visages familiers, et construisait sa destinée sous sa propre responsabilité. Et pourtant, si l'on était une de ces consciences, on s'apercevrait à d'imperceptibles effleurements, à d'insensibles changements qu'on était solidaire d'un gigantesque et invisible polypier. La Guerre: chacun est libre et pourtant les jeux sont faits. Elle est là, elle est partout, c'est la totalité de toutes mes pensées de toutes les paroles de Hitler, de tous les actes de Gomez: mais personne n'est là pour faire le total. Elle n'existe que pour Dieu. Mais Dieu n'existe pas. Et pourtant, la guerre existe.
>
> (Le Sursis, 378)

L'opposition entre la liberté individuelle et l'engrenage de l'histoire atteint son comble au milieu des bombes de la guerre, faisant découvrir à Mathieu Delarue l'énorme duperie à laquelle il avait longtemps participé; au contraire, "la liberté n'est pas une fin en soi, une fleur à préserver. [Mathieu] se découvre pris dans une humanité dont chaque homme ne peut se dégager vraiment."[1]

En fait, l'expérience de Mathieu est celle de Sartre lui-même transposée dans le domaine de la fiction; mais avec la conscience d'une liberté rendue éphémère par la force des choses, la guerre fait comprendre à Sartre que son "abstention d'avant-guerre n'avait pas été retrait hors d'un monde absolument indifférent, mais démission, permission à l'Histoire et à ceux qui la faisaient de rouler vers la catastrophe."[2] L'individu (l'écrivain) est sommé de quitter sa tour d'ivoire pour l'arène politique où se joue le destin des hommes. Ayant désormais conscience que l'"on ne

fait pas ce qu'on veut et cependant on est responsable de ce qu'on est" (S, II, 26-7), Sartre envisage de mener une action qui puisse en partie réconcilier les exigences individuelles avec la marche de l'histoire, c'est-à-dire, faire que les hommes fassent leur histoire dans la liberté.

A titre biographique, Les Chemins de la liberté explicitent cette lente maturation d'une conscience qui décompose son individualité pour s'engager dans le parti des hommes. Cependant, l'épisode de Mathieu du haut de sa tour, mitraillette en mains, symbolise, en quelque sorte, le dilemme dans lequel est plongé l'intellectuel: comment s'engager? D'une façon, l'acte gratuit de Mathieu signale cet impasse (un geste de frustration sublimée), tout en signalant la totale impuissance du lieu à partir duquel l'intellectuel daigne plonger son regard sur la fourmilière humaine. Comme le dit Jean Pouillon, ce n'est pas que Sartre, après la guerre, "condamne" la tour d'ivoire: "plus radicalement, il la déclare impossible."[3] L'épreuve de la guerre avait révélé à Sartre sa démission devant l'histoire: ce moment négatif d'une prise de conscience, il fallait maintenant le dépasser positivement par l'action, par une lutte contre les injustices que la guerre avait portées à l'apothéose. "On ne peut être libre que si tous le sont,"[4] dit Hegel: Sartre en fera son modus vivendi.

Mais s'il est raisonnablement facile d'imaginer la lutte que peut mener l'intellectuel dans son engagement social, ("intellectuel" au sens où l'entend Sartre dans le "Plaidoyer"[5]), plus difficile à concevoir est l'idée de l'intellectuel-écrivain engagé au niveau de l'écriture[6] même. En tant qu'écrivain, c'est d'abord sur le plan de l'esthétique littéraire que Sartre veut assumer son engagement.

La création des Temps Modernes[7] au lendemain de la guerre annonce

une première étape dans la sorte d'engagement que propose Sartre. Faute de mieux, pourrait-on dire, car ce n'est pas le mode d'engagement auquel Sartre tient le plus: déjà, dans ses deux premiers articles[8] des Temps Modernes où l'auteur entend "présenter" la philosophie de la revue, Sartre définit clairement ses positions.

Bien qu'il soit question de littérature au sens large,[9] c'est avant tout une violente attaque contre les "professionels de l'expérience," les écrivains, ces "rossignols" qui parlent "pour ne rien dire" (S, II, 11) et qui emploient leur "art à forger des bibelots d'inanité sonore" (S, II, 12). Pour Sartre, "tout écrit possède un sens..."; l'écrivain est "'dans le coup', quoi qu'il fasse, marqué, compromis, jusque dans sa plus lointaine retraite." Alors, "puisque l'écrivain n'a aucun moyen de s'évader, nous voulons qu'il embrasse étroitement son époque...chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi" (S, II, 12-13).

Sartre s'adresse donc aux écrivains dans "le ferme propos d'aider à la déflation littéraire" (S, II, 53), pour en même temps "servir la littérature en lui infusant un sang nouveau" (S, II, 30). Comme on peut le croire, la pensée de Sartre en matière d'art repose sur des positions philosophiques que la guerre est venu préciser: sa "sympathie" pour les républicains espagnols et les partis de gauche se traduit pendant la guerre par son adhésion au marxisme. "La philosophie indépassable de notre époque," ou comme le dit Aron, parlant de la conception sartrienne du marxisme, "la philosophie de l'autocréation de l'homme par lui-même à travers le devenir des sociétés,"[10] propose un cadre à l'intérieur duquel Sartre voudrait inventer un art d'écrire qui puisse contribuer au processus de libération de l'homme selon les termes mêmes de cette philosophie.

Cette curieuse combinatoire de l'art et d'une philosophie politique se heurte à la critique, qui, pour ainsi dire, somme Sartre de faire le point. Ainsi naît, en 1947, le premier essai théorique de Sartre en matière d'esthétique littéraire: son Qu'est-ce que la littérature?[11]

Sartre ne présente pas cet essai "dans la nudité de l'enfant qui vient de naître" (S, II, 47): dans le domaine strictement littéraire, il a déjà derrière lui La Nausée,[12] Le Mur,[13] Les Chemins de la liberté,[14] quelques pièces de théâtre,[15] ainsi que de nombreux essais[16] de critique littéraire. Outre la création littéraire elle-même, c'est sa critique (à laquelle il faut ajouter Baudelaire,[17] Saint Genet, comédien et martyr,[18] L'Idiot de la famille[19]) qui attire le plus de commentaires. Benjamin Suhl,[20] par exemple, établit le rapport entre la philosophie sartrienne et sa critique/théorie littéraire, des premiers essais à l'Idiot. George Bauer parle nécessairement de la théorie littéraire dans son livre Sartre and the Artist[21] sur le thème de l'art comme tentative d'être. Dominick LaCapra pour sa part s'inspirant de Derrida,[22] situe Sartre au centre des grands mouvements d'idées--ce qu'il appelle "intellectual history"--et étudie les relations internes/externes au texte, c'est-à-dire, "the precise way in which the text relates to its various contexts and vice versa."[23] Un autre critique, Joseph Halpern,[24] fait un tour d'horizon de la critique littéraire sartrienne qu'il rattache à une sorte de métaphore obsédante chez l'auteur.[25]

Il reste à la critique toute la théorie littéraire sartrienne évaluée dans son ensemble. Celle-ci n'est pas formulée à la suite d'une certaine pratique littéraire; elle n'est pas non plus l'élaboration d'une nouvelle méthode critique comme le sont celles de Goldmann,[26] de Mauron,[27]

de Richard[28] et de bien d'autres. Sartre a voulu révolutionner la littérature elle-même, c'est-à-dire, "jeter les bases théoriques et pratiques d'une littérature engagée."[29] Qu'est-ce que la littérature?, ce "classique de la critique,"[30] en est la première expression, mais comme le disent Contat et Rybalka, "soucieux de restaurer à la notion d'engagement une plus grande complexité, Sartre a (...) constamment apporté des correctifs à certaines des idées qu'il avait formulées dans Qu'est-ce que la littérature?"[30]

C'est sur cette première expression et ses nombreux "correctifs" qui s'échelonnent sur un quart de siècle que portera notre étude. Il ne s'agit pas de discourir sur leur statut spécial dans l'ensemble de l'oeuvre sartrienne, ni de supputer l'écart par rapport aux autres écrits. Il sera question plutôt de considérer ces écrits théoriques en eux-mêmes, avec cette seule réserve qu'ils le seront toujours par rapport à l'esthétique littéraire. En d'autres mots, c'est l'étude du concept de littérature engagée tel que Sartre a tenté de l'expliciter au moyen d'une théorie de l'écriture.

Pour cela, il faudra étudier en deux temps deux versants de l'écriture littéraire que contemple Sartre dans ses écrits théoriques: la poésie, en premier, à différents moments dans l'évolution de l'esthétique sartrienne, suivie d'un même travail pour la prose (par prose, il faut entendre, sauf indication, la prose littéraire). Aux textes les plus significatifs dans cette perspective (Qu'est-ce que la littérature?, "Orphée noir,"[31] l'interview avec Verstraeten, "L'Ecrivain et sa langue,"[32] "Plaidoyer pour les intellectuels"), s'ajouteront d'autres textes pour arriver par la dialectique au sens le plus total possible, ou pour accuser une problématique qui n'était pas apparue auparavant. On ne saurait, par exemple, parler

d'"Orphée noir," sans présenter également la critique sartrienne du surréalisme.

Il sera moins important de montrer, comme le notent en passant Contat et Rybalka, que Sartre "n'est jamais revenu (...) sur ses positions de base,"[33] que de signaler où mène en effet la théorie sartrienne en raison d'une pratique littéraire. Pourrons-nous, à la fin, dégager une formule qui définirait l'oeuvre engagée au sens où l'entend Sartre? ou, comme l'ont fait de nombreux critiques, la déclarer impossible parce que subjuguée au sens sartrien de l'histoire? Y a-t-il, d'autre part, un rapport à faire entre la prose théorique et la création littéraire chez Sartre lui-même?

Sartre n'est pas venu à la littérature "dans la nudité de l'enfant qui vient de naître," disions-nous plus haut. En effet, Les Mots[34] relatent toute la formation bourgeoise et l'expérience livresque infantile qui le mirent irréversiblement sur le chemin de l'art. Ce fils de personne, cet enfant "imaginaire," eut recours à l'art pour se sauver: La Nausée, paraît-il, consacra son salut.

En même temps, cependant, dans le déploiement de son écriture, l'oeuvre conçue en tant que solution et salut commença de se lézarder. Le décalage entre la fiction qu'elle produit et son écriture en oeuvre d'art propose une problématique du texte qui n'est pas sans rapport avec le pseudo-revirement de l'après-guerre considéré en termes d'esthétique. Il y a toute une histoire du texte et un texte de l'histoire qui amènent, plus qu'on peut le croire, aux données qui commencent à se profiler pendant la guerre. La Nausée et Les Mots figurent dialectiquement dans le mouvement de cette démarche; ils nous en offrent les premiers pas tout en précisant la vocation artistique de l'auteur, sa "névrose caractérielle."

C'est dans la perspective d'une première vision de l'art et du travail de l'artiste comme épreuve à l'art que nous consacrerons la première partie de notre ouvrage: *La Nausée* et *Les Mots* y seront étudiés parallèlement. Ainsi pourrons-nous effectuer le tracé des modulations esthétiques dans l'oeuvre de Sartre, de ses débuts à ses plus récentes expressions théoriques.

NOTES

[1] Michel-Antoine Burnier, Les Existentialistes et la politique (Paris: Gallimard, 1966), p. 18.

[2] Ibid., p. 18.

[3] Jean Pouillon, "Une philosophie de la liberté," Pour ou contre l'existentialisme (Paris: Editions Atlas, 1948), p. 60.

[4] Cité par Burnier, p. 19.

[5] Jean-Paul Sartre, "Plaidoyer pour les intellectuels," Situations VIII (Paris: Gallimard, 1972).

[6] "Ecriture" au sens barthien: "...un signe total, le choix d'un comportement humain...; l'écriture est une fonction: elle est le rapport entre la création et la société..." Voir R. Barthes, Le Degré zéro de l'écriture (Paris: Seuil, 1953; Points, 1972), pp. 14-17).

[7] Le premier numéro est publié le 15 octobre 1945.

[8] Jean-Paul Sartre, "Présentation des Temps Modernes," Les Temps Modernes, no 1, 1er oct. 1945; "La Nationalisation de la littérature," Les Temps Modernes, no 2, 1er nov. 1945.

[9] Par cela, Sartre entend "un poème, un roman d'imagination," "des études historiques," "des chroniques," "pourvu qu'ils présentent (...) une valeur littéraire." (S, II, 28-30).

[10] Raymond Aron, Histoire et dialectique de la violence (Paris: Gallimard, 1973), p. 255.

[11] Jean-Paul Sartre, "Qu'est-ce que la littérature?," Situations II (Paris: Gallimard, 1948).

[12] Jean-Paul Sartre, La Nausée (Paris: Gallimard, 1938; Folio, 1972).

[13] Jean-Paul Sartre, Le Mur (Paris: Gallimard, 1939; Le livre de poche, 1971).

[14] Jean-Paul Sartre, L'Age de raison (Paris: Gallimard, 1945); Le Sursis (Paris: Gallimard, 1945); La Mort dans l'âme (Paris: Gallimard, 1949).

[15] Jean-Paul Sartre, Théâtre I: Les Mouches, Huis-clos, Morts sans sépulture, La Putain respectueuse (Paris: Gallimard, 1947).

[16] Jean-Paul Sartre, Situations I (Paris: Gallimard, 1947).

[17] Jean-Paul Sartre, Baudelaire (Paris: Gallimard, 1963).

[18] Jean-Paul Sartre, Saint Genet, comédien et martyr (Paris: Gallimard, 1952).

[19] Jean-Paul Sartre, L'Idiot de la famille, vols. 1-3 (Paris: Gallimard, 1971-72).

[20] Benjamin Suhl, Sartre: Un philosophe, critique littéraire (Paris: Editions Universitaires, 1971).

[21] George Bauer, Sartre and the Artist (Chicago: University of Chicago Press, 1969).

[22] Voir Jacques Derrida, De la Grammatologie (Paris: Editions de Minuit, 1967); La Dissémination (Paris: Editions du Seuil, 1972).

[23] Dominick LaCapra, A Preface to Sartre (New York: Cornell University Press, 1978), p. 19.

[24] Joseph Halpern, Critical Fictions: The Literary Criticism of Jean-Paul Sartre (New Haven and London: Yale University Press, 1976).

[25] Nous n'avons pu tenir compte de l'ouvrage de Josette Pacaly, Sartre au miroir (Paris: Editions Klincksieck, 1980), qui vient de paraître.

[26] Lucien Goldmann, Le Dieu caché: Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine (Paris: Gallimard, 1955).

[27] Charles Mauron, Des Métaphores obsédantes au mythe personnel; Introduction à la Psychocritique (Paris: José Corti, 1963).

[28] Jean-Pierre Richard, Littérature et sensation (Paris: Editions du Seuil, 1954).

[29] Michel Contat et Michel Rybalka, Les Ecrits de Sartre (Paris: Gallimard, 1970), p. 161.

[30] Contat et Rybalka, op. cit., p. 161.

[31] Jean-Paul Sartre, "Orphée noir" in Situations III (Paris: Gallimard, 1949).

[32] Jean-Paul Sartre et Pierre Verstraeten, "L'Ecrivain et sa langue," entretien, in Situations IX (Paris: Gallimard, 1972).

[33] Contat et Rybalka, op. cit., p. 161.

[34] Jean-Paul Sartre, Les Mots (Paris: Gallimard, 1964; Folio, 1972).

PREMIERE PARTIE

INTRODUCTION

"Est-il exact que tout système philosophique ne soit, comme le voulait Nietzsche, qu'une confession déguisée?" se demande Henri Ellenberger[1] dans son article sur Les Mots[2] de Sartre. A en croire Les Mots, on serait tenté d'apporter une réponse affirmative à cette question: une grande partie de la thématique sartrienne s'étale à tous les tournants de ses expériences enfantines: la contingence, le sentiment d'être "de trop," l'imposture (devant Autrui et soi-même), la mauvaise foi, l'action comme fondement de soi, et ainsi de suite.

Cette parenté entre la vie et l'oeuvre d'un auteur nous fait songer à l'univers absurde et sans Dieu de Camus: atteint de tuberculose à 17 ans, Camus est resté obsédé par la mort et le silence du ciel.[3] Et la disponibilité de Gide qu'on associe aujourd'hui à son nom, n'est-elle pas l'effet d'une opposition systématique à une jeunesse brimée par la sévérité et les contraintes d'une éducation bourgeoise et puritaine?[4]

Si Sartre présente sa vision du monde comme directement inspirée de ses expériences d'enfant, celles-ci ne sont pas sans précédent dans l'histoire des Lettres: par exemple, le thème de la contingence, de l'imposture, Sartre l'a lui-même relevé chez Baudelaire,[5] Genet,[6] et Flaubert.[7] Il se rencontre dans certaines pièces de Shakespeare,[8] il donne le ton aux Mémoires d'outre-tombe, - "En sortant du sein de ma mère, je subis mon premier exil,"[9] - Rousseau s'en confesse: "...je coûtai la vie à ma mère et ma naissance fut le premier de mes malheurs...,"[10] sans

compter l'importance que revêt ce thème dans la littérature russe, chez Dostoievsky, entre autres, cette histoire d'un enfant illégitime - L'Adolescent - et évidemment dans L'Idiot.[11]

Que ces thèmes se retrouvent au niveau de l'expérience enfantine, ou qu'ils n'apparaissent que plus tard dans l'oeuvre, on ne saurait conclure, toutefois, sur une interprétation de causes à effets. Tout en maintenant l'évidence de cette assertion "faute de renseignements suffisants," Ellenberger avance que "...peut-être l'autobiographie de Sartre nous apportera-t-elle une contribution valable?"[12] Il répond tout de suite à ce double doute par la négation - "Qu'en sait-il?" D'où tient-il, par exemple, que "les paysans français du début du XXe siècle, plus superstitieux que les Papous de la Nouvelle-Guinée, auraient pris le grand-père Schweitzer pour Dieu le Père, se seraient enfuis précipitamment d'une église en le voyant entrer par la sacristie, et se seraient jetés plusieurs fois à ses genoux?"[13] M. Ellenberger a raison assurément s'il tient Les Mots pour un document historique, mais Sartre lui-même nous a mis en garde dans tous ses essais biographiques, y compris Les Mots, contre une pareille interprétation: "Ce que je viens d'écrire est faux. Vrai. Ni vrai ni faux comme tout ce qu'on écrit sur les fous, sur les hommes" (M, 61).[14] L'ironie de ce passage se trouve accentuée par l'ambiguïté du discours qui joue sur le vrai et le faux. Faut-il adresser le premier "vrai" à l'énoncé qui précède comme dans un test (où Sartre invite le lecteur comme dans un jeu à "prouver" qu'en effet il dit faux!), ou à remplacer le mot "faux" de l'énoncé par "vrai"? Quelle que soit la réponse, Sartre en signale l'équivalence pour le cas étudié justement dans l'équation "fous-hommes." L'essentiel, pour lui, se situe ailleurs.

Lors d'une interview à la suite de la parution des Mots en 1964, Sartre annonce ainsi ses intentions: "Je voulais montrer comment un homme peut passer de la littérature considérée comme sacrée à une action qui reste néanmoins celle d'un intellectuel."[15] A la limite, on pourrait prêter à l'auteur des Mots des intentions semblables à celles qu'il a formulées lui-même dans sa "Prière pour le bon usage de Genet," dans Saint Genet, comédien et martyr, ouvrage qui se situe comme Les Mots entre le Baudelaire et le Flaubert:

> Montrer...que seule la liberté peut rendre compte d'une personne dans sa totalité, faire voir cette liberté aux prises avec le destin, d'abord écrasée par ses fatalités puis se retournant sur elles pour les digérer peu à peu, prouver que le génie n'est pas un don mais l'issue qu'on invente dans les cas désespérés, retrouver le choix qu'un écrivain fait de lui-même, de sa vie et du sens de l'univers jusque dans les caractères formels de son style et de sa composition, jusque dans la structure de ses images, et dans la particularité de ses goûts, retracer en détail l'histoire d'une libération...
>
> (SG, 536)

Si Les Mots ne représentent pas l'ampleur de la recherche sur Genet, ils signalent, par contre, une autre dimension, en ce sens, comme l'a noté Edouard Morot-Sir, qu'"il s'agit d'un de ces moments, souvent ignorés du lecteur, où l'auteur prend sa propre mesure [au niveau le plus profond de la relation entre un écrivain et la succession de ses oeuvres], et se demande si ce qu'il a fait valait tant d'efforts et de peines."[16] Ainsi, en réponse à M. Ellenberger, qui, semblable aux juges de Meursault,[17]--("Que faut-il penser de ce ton virulent et de cette façon d'attaquer ces personnes que le consentement universel a déclaré les plus dignes d'égards et de respect?")[18]--n'y voit que du "ressentiment," Les Mots inaugurent une nouvelle recherche du temps perdu qui se clôt sur une supputation

éthique et esthétique de l'oeuvre de l'auteur. La question d'une chronologie linéaire demeure inopérante en l'occurrence dans la mesure où la mémoire fait appel à des expériences ressenties dans un temps intemporalisé (à cinquante ans de distance) et vécues comme telles. Selon Philippe Lejeune, l'ordre réel du texte, "c'est celui d'une analyse totalement a-chronique, qui suit non pas l'ordre temporel des événements, mais l'ordre logique des fondements de la névrose."[19] Pour ce faire, Sartre doit recréer le trajet de l'intérieur, mais en le situant dans une dialectique des conditionnements objectifs, le tout fondé sur une réalité vécue. A part les quelques repères précis dans le texte qui cadrent les données de l'expérience, ce sont celles-ci qui forment la trame du récit, celles recréées telles que vécues et ressenties.

> Or ressentir, dit Sartre, c'est déjà dépasser vers la possibilité d'une transformation objective; dans l'épreuve du vécu, la subjectivité se retourne contre elle-même et s'arrache au désespoir par l'objectivation. Ainsi le subjectif retient en soi l'objectif qu'il nie et qu'il dépasse vers une objectivité nouvelle; et cette nouvelle objectivité à son titre d'objectivation extériorise l'intériorité du projet comme subjectivité objectivée.
>
> (CRD, 67)

Ces quelques mots de Sartre expriment en un sens le mouvement des analyses dans Les Mots et marquent leur aboutissement dans la perspective du départ initial: "Nulla dies sine linea," dit-il, à la fin des Mots: "J'ai désinvesti mais je n'ai pas défroqué: j'écris toujours. Que faire d'autre?" (M, 212).

Ce "Que faire d'autre?" n'est pas sans rappeler celui-là même que Roquentin répète plusieurs fois avant d'abandonner définitivement son travail sur le Marquis de Rollebon. Dans la forme même du récit de La Nausée,[20] il signale une semblable problématique de l'écriture en tant que les deux

protagonistes remettent en cause l'essence même de leur activité, mais dont la solution chez l'un, semble aboutir, au premier abord, là où l'autre commence, c'est-à-dire, là où le jeune écrivain se met à l'oeuvre.

"Quand Roquentin pense qu'il va être sauvé à la fin par l'oeuvre d'art, il se trompe, il ne sera pas sauvé. Mais je l'écrivais quand même en le faisant croire parce que cela avait été le point de départ,[21] l'idée première du livre,"[22] déclare Sartre à Michel Rybalka. Fidèle à ce qu'il nous dira plus tard dans Les Mots, c'est-à-dire, qu'il se croyait voué à l'écriture depuis toujours, Sartre, en 1931, se met au travail: "En arrivant au Havre, ayant derrière moi déjà des petits écrits, je me disais: c'est le moment maintenant de commencer à écrire. Et c'est là que j'ai commencé effectivement..."[23] Ainsi commence La Nausée, inspirée, si l'on peut en croire Sartre, par l'idée d'un salut par l'esthétique.

Entre le "Que faire d'autre?" de 1964 et la conception de l'art qui s'impose au jeune écrivain de 1931, s'élabore une esthétique qui va révolutionner le concept même de l'art de l'écriture, à savoir, celui de la littérature engagée. Si Les Mots racontent les premiers pas du cheminement littéraire sartrien, ils ne disent rien sur cette question essentielle; il revient donc à La Nausée de combler cette lacune, non seulement en tant qu'elle reprend et éprouve la conception initiale de l'art chez Sartre, en tant qu'elle est l'oeuvre majeure qui précède l'engagement sartrien, mais également, sur le plan autobiographique, ainsi que l'a expliqué Rybalka: "La Nausée est une somme qui résume et concentre tout le passé de Sartre, s'enrichit des expériences qu'il a eues de 1931 à 1936 et informe l'oeuvre à venir..."[24] Ainsi c'est à La Nausée, semble-t-il, que revient la tâche de fournir les lumières sur cette étape essentielle

de l'itinéraire sartrien, en plus de représenter la première pratique de sa conception de l'art.

CHAPITRE I

LE DEVENIR EN "MACHINE A FAIRE DES LIVRES"; THEORIE DE L'ART COMME ABSOLU: LES MOTS

Dans son autobiographie lapidaire rédigée sur un ton de moraliste, Sartre opère une descente orphique dans l'enfer de son enfance pour y découvrir les pulsions qui ont fait de lui "...une machine à faire des livres."[25] Outre l'énorme influence du grand-père Charles qui fait de la bibliothèque familiale un sanctuaire, Les Mots nous rapportent les jeux et les inventions du jeune Poulou séquestré entre trois adultes, jouant à l'écriture, par exemple, pour que les autres surprennent sa précocité et son génie; en fait, passant d'une imposture à une autre,[26] Jean-Paul répète inlassablement les gestes qui lui prouvent sa contingence. Il est "de trop," "superflu," "surnuméraire," "laissé pour compte," "voyageur clandestin," "sans visa":

> Je vécus dans le malaise: au moment où leurs cérémonies me persuadaient que rien n'existe sans raison et que chacun, du plus grand au plus petit, a sa place marquée dans l'Univers, ma raison d'être, à moi, se dérobait, je découvrais tout à coup que je comptais pour du beurre et j'avais honte de ma présence insolite dans ce monde en ordre.
>
> (M, 75-6)

Sartre explique que si ce sentiment s'est fortement manifesté, c'est en grande partie pour avoir trop ressenti la présence d'une absence: le père. N'ayant avec sa mère qu'une complicité d'enfant, n'ayant qu'à être là pour le grand-père qui l'a déclaré "don du ciel,"--donc, de ce côté, existence fondée sur le donner et le plaire--c'est l'absence du père qui le marque profondément, dans la mesure où, selon Solange-Claude Josa,

> le principe d'autorité délivre de l'incertitude le père et le fils: fils de personne, Jean-Paul n'a pas à obéir, personne ne lui dit ce qu'il doit faire. S'il veut agir, il lui faut inventer des actes dont il ne découvre ni en lui ni en autrui l'assurance qu'ils sont nécessaires, justes.[27]

Il faut se demander toutefois si tel est le cas. Car, au-delà de l'ironie du passage où Sartre avoue n'avoir pas de "Sur-moi"--"je souscris volontiers au verdict d'un éminent psychanalyste" (M, 19)--le récit reste hanté par un personnage trop souvent l'objet des sarcasmes de l'auteur. Et quand Sartre s'interroge à la fin des Mots sur les motifs cachés de ses ambitions littéraires--"dans l'unique et fol espoir de plaire à mon grand-père" (M, 139)--il y a lieu de se demander comme le fait M. Verhoeff, si dans la dénégation d'un Sur-moi, Sartre n'a pas confondu "la personne du père et l'instance paternelle."[28] Il est donc difficile d'affirmer que ce sentiment a ses origines dans l'absence du père; le "huis-clos" familial semble plus propice à créer et à perpétuer chez l'enfant ce foyer d'insécurité d'être marginal et "abstrait" (M, 77).

Toujours est-il que l'enfant le ressent et y réagit en conséquence: vivant ce désarroi, celui qui fait de ses actes des gestes désespérés qui trahissent son imposture, Jean-Paul s'enferme par le truchement des livres et ensuite du cinéma dans un monde d'actions singulières, solitaires, nécessaires, il s'identifie à ces actes héroïques--"Je voulais être Atlas tout de suite, pour toujours et depuis toujours" (M, 80-1). En effet, poursuit Josa, "...face à la détresse que lui inspire le monde de l'existence 'vague,' 'accidentelle,' errante, où 'bête de hasard,' il se promène sans mandat singulier, se dresse l'univers de l'Ecrit, Univers de l'Ordre, ciel incorruptible, immuable, vrai, essentiel."[29] Edouard Morot-Sir fait la même remarque dans son commentaire sur la réaction de



Jean-Paul face au vide où il se sent plongé: "...à travers des orgies d'héroïsme à bon marché dans la littérature enfantine, le futur écrivain fait l'épreuve de cet héroïsme qui sera le destin secret de celui qui va écrire."[30]

L'étape d'héroïsme livresque pour Jean-Paul ressemble à celles des "aventures" de Roquentin en Indochine (celles-ci semblables aux aventures de certains héros de Malraux),[31] cette étape pour les deux protagonistes qui précède le début de l'écriture. C'est, pour ces deux "personnages," un refuge pour combler leur difficulté d'être dans la vie. Sur le plan autobiographique, on peut se demander si Roquentin-Sartre ne se trouve pas en Indochine pour refaire l'itinéraire du père, ou pour attraper la fameuse fièvre qui pourrait mettre fin à cette profonde difficulté d'être.[32]

C'est, en effet, dans l'apprentissage de l'écriture que Jean-Paul ressent enfin l'épaisseur de son être: "Peignant de vrais objets avec de vrais mots tracés avec une vraie plume, ce serait bien le diable si je ne devenais pas vrai moi aussi" (M, 136). Même phénomène chez Roquentin qui soude son existence, pour ainsi dire, à la vie de Rollebon qu'il transcrit sur le papier.

Ainsi, dans cette première partie des Mots intitulée "Lire," Sartre trace la trajectoire des expériences déterminantes qui l'ont amené à l'écriture; il signale, en terminant, son "autre vérité," cette difficile épreuve d'être oublié, exclu des jeux de ses pairs:

> ...nous allions d'arbre en arbre et de groupe en groupe, toujours implorants, toujours exclus. ...j'avais rencontré mes vrais juges, mes contemporains, mes pairs, et leur indifférence me condamnait. Je n'en revenais pas de me découvrir par eux: ni merveille ni méduse, un gringalet qui n'intéressait personne.
>
> (M, 115-16)

On devine sa réaction: "Au crépuscule, je retrouvais mon perchoir, les

hauts lieux où soufflait l'esprit, mes songes: je me vengeais de mes déconvenues par six mots d'enfant et le massacre de cent reîtres" (M, 116).

On comprend, à ces quelques indices, que Sartre parle de sa jeunesse en termes de "destin." Toutefois, le destin, selon Sartre, suppose qu'il y ait chez le sujet cette volonté de se choisir à partir de conditions données, c'est-à-dire, "...qu'un homme, encore que sa situation le conditionne totalement, puisse être un centre d'indétermination irréductible" (S, II, 26), ou encore que "l'homme est ce qu'il fait de ce qu'on a fait de lui."

C'est dans cette optique qu'il nous faut interpréter cette "autre vérité": l'ayant placée tout à la fin de la première partie, au moment où la décision d'"écrire" (titre de la deuxième partie) se fait jour, il est clair que Sartre lui accorde une mention spéciale parce qu'elle est des plus déterminantes pour ce qui va suivre; il y a donc ici, en termes sartriens, intériorisation de l'extériorité et son passage à l'objectivation.

Jean-Paul ne s'arrête pas là: si par l'écriture il accouche de son existence, il faut aussi que cette existence soit transfigurée sous un jour héroïque. Sa vie future, Jean-Paul commence tout de suite à la vivre dans l'imaginaire. Il se voit déjà chez Fayard déposer un manuscrit qui fait fureur dès sa sortie. Incognito, l'auteur inconnu habite une pitoyable chambre d'hôtel, les journalistes le pourchassent dans tous les coins de la ville, au café, il entend des femmes parler de lui avec vivacité: "...il se peut qu'il soit vieux, qu'il soit laid mais qu'importe: je donnerais trente ans de ma vie pour devenir son épouse!" (M, 160); il écrit à l'éditeur lui demandant de distribuer aux pauvres l'argent de ses

droits d'auteur... Sartre conclut: "...l'appétit d'écrire enveloppe un refus de vivre" (M, 161). Tel est le cas, en effet: car au lieu de risquer sa vie dans la vie, c'est-à-dire, de risquer de passer à côté du bonheur, de souffrir, il s'invente un monde, un destin, et se dégagera ainsi de la difficile entreprise qu'est la vie telle qu'il l'a vraiment vécue dans le passé.

Au terme de ce cheminement où Jean-Paul était devenu sa "notice nécrologique" (M, 174), un ami (psychanalyste sans doute, peut-être le même qu'on rencontre ailleurs dans le texte)[33] le considère "d'un air inquiet: 'Vous étiez encore plus atteint que je n'imaginais'" (M, 174), déclare-t-il au sujet de sa névrose. Sartre rétorque: "Mon délire était manifestement travaillé" (M, 174); et il précise: "Je n'avais pas choisi ma vocation...Mais il suffisait que je fusse convaincu" (M, 174). Ainsi, son délire reste conscient, sa comédie, il doit la soutenir puisque "...jamais la foi n'est entière" (M, 175). Pourtant, Sartre prépare le lecteur à accepter l'idée que cette névrose à demi consciente passera au niveau de l'inconscient, c'est-à-dire deviendra "névrose caractérielle" (M, 193).

Deux événements, dit-il, lui ont soufflé "le peu de raison qui [lui] restait"(M, 176): la guerre de 1914, et son entrée au lycée. Pourtant, nous apprenons que ces événements d'abord traumatisants, en tant que le premier lui découvre que ses "élucubrations" (M, 180) ne tiennent plus devant une guerre réelle -"...j'assistai ...au télescopage de la fiction et de la réalité...(M, 180) - et le deuxième, la dure épreuve de la démocratie, prennent toutefois une tournure bénéfique: l'un débouche sur l'amour de la mère[34] et l'autre amène la camaraderie.[35]

Dans ce nouveau monde harmonieux, il n'est plus besoin de l'imaginaire ou de l'écriture, comme l'histoire que souhaite Roquentin--

"...belle et dure comme de l'acier" ...qui viendra le sauver "du péché d'exister" (N, 247). Car la densité d'existence à laquelle aspire Roquentin, Jean-Paul en fait le glorieux apprentissage avec ses petits camarades: "Sec, dur et gai, je me sentais d'acier, enfin délivré du péché d'exister: nous jouions à la balle...j'étais indispensable" (M, 187). Si tel est le cas--"Comme ils paraissaient fades et funèbres mes rêves de gloire..." (M, 187)--comment se fait-il que ces deux événements transforment le comédien en fou, car c'est au moment où il réussit à établir des liens normaux de réciprocité avec les autres que Sartre se déclare en pleine folie? Comme l'explique Philippe Lejeune, il y a moyen d'apporter des hypothèses: "...ces deux issues heureuses en apparence privent en réalité le névrosé de ses alibis, mais sans le débarrasser de sa névrose; privée d'aliments dans la vie quotidienne, la névrose se réfugie alors dans les couches profondes et se fixe en caractère."[36]

Mais pourquoi Sartre ne le dit-il pas clairement? Lejeune souligne que le récit des Mots garde jusqu'à cette étape une logique sans faille,[37] mais qu'ici, Sartre fait montre de prestidigitation: car l'amour de sa mère et la camaraderie semblent plutôt d'envergure à lui redonner un peu de raison, tout au moins apparaissent-ils sous le signe de la solution inespérée. "Ce qui le jette dans la 'folie,' suggère Lejeune, ce ne peut donc être que ce qui rend cette solution impossible, une étape ultérieure, où l'amour de la mère serait compromis, la camaraderie gâchée..."[38] Il s'agit de trouver dans le texte ce qui justement amène cette transformation que Sartre délimite avec précision dans son histoire: "...entre l'été 14 et l'automne de 1916 mon mandat est devenu mon caractère; mon délire a quitté ma tête pour se couler dans mes os" (M, 193).

Retenons cette dernière date, celle du remariage de sa mère: Sartre dit à Francis Jeanson en 1973 que s'il ne parle pas de son adolescence, qu'il l'a "mise sous la cendre,"[39] c'est "peut-être" à cause de cet événement. Il ajoute qu'il imaginait toujours avoir des "rapports simples" avec sa mère comme dans son enfance, "et puis je ne la retrouvais pas..."[40] Sur son expérience des textes autobiographiques,[41] Philippe Lejeune démontre que les événements déterminants sont clairement nommés, "...simplement, comme c'est presque toujours le cas dans ces textes d'aveux, ils ne sont pas à leur place."[42] Le premier, le remariage de sa mère, est mentionné deux fois. "Quand ma mère s'est remariée, le portrait (de son père) a disparu (M, 20); et "Nous ne fûmes jamais chez nous: ni rue Le Goff ni plus tard, quand ma mère se fut remariée" (M, 76). L'autre, Sartre en parle également à Jeanson dans son interview de 1973; ses camarades de lycée à La Rochelle avait pour lui "un mélange bizarre de curiosité et de refus," il était devenu leur "souffre-douleur;" pour avoir des amis, il "volait" de l'argent à sa mère pour leur payer des glaces et des consommations.[43] Ainsi, ce qui rompt brutalement la camaraderie, c'est la découverte de la laideur. Encore une fois, Sartre ne le mentionne que deux fois: "Anne-Marie eut la bonté de me cacher la cause de son chagrin. Je ne l'appris qu'à douze ans, brutalement" (M, 91); et une fois plus loin où Sartre souligne lui-même l'importance de cette découverte; il semble dire qu'elle est postérieure à l'expérience qu'il raconte dans Les Mots:

> ...quand et comment j'ai fait l'apprentissage de la violence, découvert ma laideur--qui fut pendant longtemps mon principe négatif, la chaux vive où l'enfant merveilleux s'est dissous...
>
> (M, 211)

Ces deux événements font écho aux traumatismes sur lesquels Sartre a fondé l'analyse du projet de Baudelaire et celui de Genet, dans les deux biographies qui précèdent Les Mots: pour Baudelaire le remariage de sa mère, pour Genet, la bombe "tu es un voleur;" celle-ci éclate chez Sartre en un "tu louches et tu es laid." La phrase citée plus haut, "...la chaux vive où l'enfant merveilleux s'est dissous," ne peut que rappeler la phrase de Genet que Sartre a donnée pour titre au premier chapitre de Saint Genet, "L'enfant mélodieux mort en moi..."[44]

Mais ces éléments essentiels manquent-ils vraiment dans le texte? Lejeune explique que

> dans ce type de structure névrotique, l'élément refoulé a deux manières d'effectuer son retour: le déplacement dans l'ordre du texte, qui lui permet d'apparaître tout de même sous sa vraie figure, mais à une fausse place; ou le déguisement, qui lui permet d'apparaître tout de même à sa vraie place, mais sous une fausse figure.[45]

En lisant attentivement le texte, on s'aperçoit que ces deux événements qui se prolongent dans l'harmonie, manifestent également la rupture déterminante dans l'expérience enfantine. Le récit de l'amour de la mère se clôt sur cette rencontre de l'homme à l'aspect "comestible" qui convoite la mère: "Ce désir, je l'avais ressenti à travers Anne-Marie; à travers elle, j'appris à flairer le mâle, à le craindre, à le détester" (M, 184). Si Sartre dit que "cet incident resserra nos liens" (M, 184-5), dans la réalité sans doute, l'inverse se produira. C'est ce que confirme d'ailleurs Sartre lui-même dans l'interview avec Jeanson: le couple enfant-mère uni contre le mâle se transforme par le remariage de la mère dans le couple mère-mâle [M. Mancy] contre l'enfant, écrasé pour ainsi dire "entre [la] mère et [le] beau-père."[46] Encore, c'est l'enfant solitaire qui ne "retrouve" plus sa mère parce qu'elle est passée de l'autre côté, elle "représent[e] [le] beau-père dans la maison;

elle [est] devenue la femme représentante de l'homme dans cette société."[47]

Le deuxième événement, celui de son entrée au lycée et la découverte de la camaraderie se termine sur la métamorphose "surnaturelle" de Bénard "l'enfant merveilleux," en Nizan, l'image de l'enfant qui louche. "Si on ne conclut pas à l'identification, explique Lejeune, tout ce passage tombe dans le régistre de l'anecdote, ce qui serait très surprenant dans un développement aussi serré."[48]

Ainsi, cette pseudo-anecdote signale le traumatisme du passage de "petite merveille" à "crapaud" (M, 90):

> Un détail pourtant me fit pressentir que je n'avais pas affaire à Bénard mais à son simulacre satanique: Nizan louchait. Il était trop tard pour en tenir compte; j'avais aimé dans ce visage l'incarnation du Bien; je finis par l'aimer pour lui-même. J'étais pris au piège, mon penchant pour la vertu m'avait conduit à chérir le Diable.
>
> (M, 192)

Le cabotinage que lui avaient légué le grand-père et l'atmosphère familiale se transfigure par la force des choses, en "névrose caractérielle" (M, 193). Le remariage de la mère, la découverte de la laideur nous ramènent à la fin de la première partie des Mots où l'enfant solitaire du Luxembourg se voue à l'écriture par compensation, et préfigure l'échappée dont il est question à la fin. Seulement ici, où la comédie ne suffit plus, Sartre se moule définitivement sur l'image que sa comédie enfantine lui avait dessinée, faute de plénitude affective arrivé au seuil de l'adolescence. Si, dans le passé, ses comédies se paraient d'un aspect précaire, ambigu, et finissaient toujours par révéler leur supercherie,--"C'était trop beau pour durer..." (M, 131)--la folie, elle, est pleine et heureuse: assez pour durer jusqu'en 1940. Mais pour le moment, une seule volonté domine: celle de faire l'oeuvre qui va le tirer du néant:

> ...je conservais l'ordre des fins en toute circonstance, à tout prix; je regardais ma vie à travers mon décès et ne voyais qu'une mémoire close dont rien ne pouvait sortir, où rien n'entrait. Imagine-t-on ma sécurité? Les hasards n'existaient pas...moi, le prédestiné, je n'en rencontrerais pas. Peut-être perdrais-je un bras, une jambe, les deux yeux. Mais tout était dans la manière: mes infortunes ne seraient jamais que des épreuves, que des moyens de faire un livre.
>
> (M, 196)

> Né d'une attente future je bondissais, lumineux, total et chaque instant répétait la cérémonie de ma naissance...
>
> (M, 199)

Désormais imprégné jusqu'aux os par sa "folie," Sartre se voue à la religion de l'art; une seule obsession: le livre à venir qu'il contemple déjà de l'autre côté de sa mort. Il est l'élu, l'écrivain-héros que la mort est venu transfigurer. Tel est le rêve dont se nourrissent l'imagination et la volonté du jeune Jean-Paul. Plus tard, Sartre, dira qu'il a mis 30 ans à se débarrasser de cette névrose:[49] est-ce parce qu'elle a réussi à créer l'écrivain-héros qu'il souhaitait, ou est-ce que l'art, pour autant qu'on y investisse tout de soi, ne demeure qu'une autre illusion parmi toutes celles qu'on invente pour échapper à notre existence d'homme.

Si la réponse est claire pour Sartre aujourd'hui, elle ne l'était pas à l'époque de La Nausée: ce qu'il appelle sa névrose devait exister pour lui (on pourrait l'appeler autre chose) puisque sur elle repose l'idée, "le point de départ" de ce livre: c'est-à-dire, cette impossibilité d'être dans la vie réelle à laquelle l'homme peut échapper par l'art. Ainsi naît La Nausée et avec elle le problème crucial d'une pratique de l'art modelée sur une conception qui veut faire de l'art une réponse absolue. La Nausée se veut donc avant tout la réponse à un appel, appel adressé à l'art.

CHAPITRE II

PRATIQUE DE L'ART: LA NAUSEE

A. La réponse de l'art: le récit (ou la fiction)

Roquentin subit sa première défaillance, par intuition, si l'on peut dire, au moment où, invité à s'embarquer dans une nouvelle aventure (recherche archéologique mêlée à une combine suspecte) son regard se pose sur une "statuette khmère." Il se sent alors "rempli de lymphe ou de lait tiède," devant lui gît "une idée volumineuse et fade" (N, 17); en un mot, il se sent imprégné de nausée. Il avoue ne pas trop savoir pourquoi, ni pourquoi la statue lui parut soudain "désagréable et stupide." Or, cette décision de poursuivre l'aventure qu'il aurait dû prendre spontanément, comme il l'avait d'ailleurs fait dans le passé, voilà qu'elle se dresse en quelque sorte de l'autre côté de la statuette: sa vie lui apparut soudain à l'extrême opposé de cette statue où s'harmonisait dans le roc une oeuvre d'art. Antithèse d'une vie dont les aventures commandées par des "coups de tête," sans rime ni raison, sans commencements ni fins, la statuette lui apparaît dans sa plénitude élémentaire, doublée d'être, car, en tant qu'oeuvre d'art, elle se hausse au-dessus de l'existence nauséabonde. En termes sartriens, cela va sans dire: L'Imaginaire décrit le passage d'un monde imaginaire au monde réel comme un passage provocant "l'écoeurement nauséeux qui caractérise la conscience réalisante" (I, 245).

Selon les données de l'ontologie sartrienne, cette statuette représente la convergence de deux aspects d'une même chose vers l'être. Pour Roquentin, elle représente, au niveau intuitif seulement à ce stade-ci, la douloureuse découverte de la futilité de sa vie, sorte de fuite mystifi-

catrice dans la soi-disant aventure, en même temps qu'une intuition sommaire de la valeur de l'oeuvre d'art: "From this encounter with being in the form of a work of art and in the being of an objet, (Roquentin) is forced to consider his life,"[50] en conclut George Bauer.

Le "Qu'est-ce que je faisais là?" (N, 17) de Roquentin devant la statuette khmère le ramène à Bouville où, pendant les trois années qui suivent, il travaille à sa biographie sur le Marquis de Rollebon. Pour éviter que sa vie ne prenne l'allure des "coups de tête," Roquentin tente de l'ordonner au rythme de ses recherches, travaillant de neuf heures à une heure, prenant ses repas au café Mably, et couchant de temps en temps avec la patronne. Sa vie d'aventures, Roquentin la vit maintenant d'une certaine façon par l'intermédiaire du marquis, personnage rocambolesque dont les multiples péripéties racontées, perpétuellement confrontées à l'isolement de Roquentin à Bouville, l'amènent à la triste réalisation que les "aventures sont dans les livres" (N, 59), que si la vie de Rollebon revêt cet aspect d'aventures, c'est justement parce qu'elle est racontée. Au contraire, "Quand on vit, il n'arrive rien. Les décors changent, les gens entrent et sortent, voilà tout. Il n'y a jamais de commencements" (N, 62). Lui qui avait tant investi dans le projet Rollebon pour donner un sens à sa vie--"(Rollebon) s'était emparé de ma vie pour me représenter la sienne. Je ne m'apercevais plus que j'existais, je n'existais plus en moi, mais en lui" (N, 140)--ayant voulu donner à sa vie un commencement, une suite, une fin éventuelle, il se rend compte du sortilège: "J'ai voulu que les moments de ma vie...s'ordonnent comme ceux d'une vie qu'on se rappelle. Autant vaudrait tenter d'attraper le temps par la queue" (N, 64).

Au cours de ses recherches à la bibliothèque, Eugénie Grandet lui

tombe sous la main: les aventures de l'héroïne qu'il oppose aux siennes et à celles de Rollebon, accusent une idée qu'il avait esquissée auparavant, à savoir que "des personnages de roman (ont) l'air plus vrais..." (N, 28); il comprend, comme l'a noté Bauer, que

> the senseless, formless experience of life is given meaning only in the novel. The author of Eugénie Grandet fixes the life of the heroine into ordered, meaningful patterns. The novelist begins with the end, for it is the end of the novel that transforms the experience of the heroine's life.[51]

En effet, Roquentin reconnaît que

> ...les événements se produisent dans un sens et nous les racontons en sens inverse. On a l'air de débuter par le commencement...Et en réalité c'est par la fin qu'on a commencé. Elle est là, invisible et présente, c'est elle qui donne...la pompe et la valeur d'un commencement.
>
> (N, 63)

Mais bien que Roquentin soit fortement tenté par le refuge que lui procure la vie en récit pour imposer "une forme au temps flasque de l'existence,"[52] comme l'a compris Geneviève Idt, il en reconnaît toutefois l'erreur, même si la solution existentielle lui échappe pour l'instant: "Mais il faut choisir: vivre ou raconter" (N, 62).

A un autre niveau, la biographie de Rollebon--sorte d'oeuvre qui donne à Roquentin l'impression de "faire un travail de pure imagination" (N, 28)--répond en un certain sens à l'intuition suscitée par la statuette au sujet de la valeur ontologique de l'oeuvre d'art. Cette biographie représenterait pour Roquentin sa piètre tentative d'émulation de cette oeuvre d'art, sa première pratique de l'écriture: "...l'homme commence à m'ennuyer. C'est au livre que je m'attache, je sens un besoin de plus en plus fort de l'écrire - à mesure que je vieillis..." (N, 27); tentative,

cependant vouée à l'échec, comme il l'indique à la fin: "Mais pas un livre d'histoire, ça parle de ce qui a existé--jamais un existant ne peut justifier l'existence d'un autre existant" (N, 247).

Une référence au Sartre de L'Imaginaire signale l'échec de Roquentin dans son entreprise d'historien: pour Sartre, comme pour le Roquentin de la fin, l'oeuvre d'art est un acte d'imagination, un irréel qui nie la réalité et qui se referme sur sa totalité synthétique avec sa logique, son temps propre. L'acte d'imagination suppose la création d'un objet posé comme absent, tandis que l'entreprise de Roquentin tente de faire l'inventaire d'un passé qui, semblable à la mémoire, pose son objet comme "donné-présent au passé": "...je dirige ma conscience vers cet objet passé qui est hier et au sein de cet objet, je retrouve l'événement que je cherche...(I, 230) ...où il m'attend comme événement réel à la retraite" (I, 231). Ainsi, relevant de la conscience réalisante, il est objet parmi les autres objets de la réalité, et pour Roquentin, sur le plan de sa tentative artistique, il est échec parce que constamment imbu de la réalité de chair et de boue. Double échec en un sens pour Roquentin, car sa biographie ne peut pas être l'oeuvre rêvée, d'une part, et échec de sa vie qu'il avait en quelque sorte attachée à l'écriture de son livre.

Ces quelques révélations suscitées par la statuette khmère, ses réflexions sur les "aventures," sur Eugénie Grandet, sur le mensonge réel de sa biographie, ne le convainquent pourtant pas d'abandonner son projet: malgré les attaques fréquentes de nausée, il se plonge dans son travail. Il avoue même que "M. de Rollebon représente, à l'heure qu'il est, la seule justification de [son] existence" (N, 104), cela huit jours avant sa rencontre avec Anny, avant cette expérience salutaire qui l'acheminera inexorablement vers

la solution que le lecteur commence à soupçonner.

Sa visite au musée de Bouville amène d'autres réflexions sur la "puissance de l'art." Roquentin est frappé encore une fois par tous ces nobles visages qui expriment le calme droit à l'existence. Toutes ces belles figures agrandies par le pouvoir de l'artiste sont de celles, pour employer la terminologie sartrienne, qui possèdent cette subtile puissance de soutenir le regard. Le grand négociant Pacôme, par exemple, posait sur Roquentin un regard où se lisait un jugement qui le "transperçait comme un glaive et mettait en question jusqu'à [son] droit d'exister" (N, 122). Tout en Pacôme, au contraire, exhalait son pur droit à la vie, même "les battements de son coeur et les rumeurs sourdes de ses organes" (N, 122). Mais Roquentin croit décerner sous "les magnifiques yeux gris" la grande tricherie de la vie de Pacôme et des autres comme lui: "Jamais le moindre doute ne les avait traversés" (N, 122). Fondateurs de leur propre nécessité, ils s'étaient enfermés dans leurs "droits" et leurs "devoirs" pour se masquer le triste sort de leur condition d'homme. Leur soif d'être de pierre (au sens biblique et aussi philosophique sartrien, c'est-à-dire, de devenir un en-soi que seule une mauvaise foi totale peut nourrir) suscite leur besoin d'immortalité que les grâces de Renaudas et Bordurin ont bien voulu accorder. Ils pourront désormais participer à la mystification[53] générale; sauf pour Roquentin qui décide de soulever le voile.

Car, ayant été très impressionné au cours de sa première visite, Roquentin y revient, instruit d'un savoir qu'il retrace sur chaque peinture à son contact. Bientôt démystifié, son attitude envers ces dignitaires se transforme: "je n'avais pas peur de lui...Je lui rendis son sourire et le quittai" (N, 127)--parce qu'il découvre enfin que "...lorsqu'on

regarde en face un visage éclatant de droit, au bout d'un moment, cet éclat s'éteint, qu'un résidu cendreux demeure: c'était ce résidu qui m'intéressait" (N, 128). C'est que, "...sous le pinceau, leurs visages avaient dépouillé la mystérieuse faiblesse des visages d'hommes" (N, 129). Derrière le portrait éblouissant de grandeur humaine que l'artiste offre au spectateur se cache l'homme dans toute sa pesanteur pâteuse d'existant que la mort est venue dépouiller; seul reste pour la postérité ce tableau où figure un être plus grand que la vie. Roquentin trouve un écho à cette constatation dans le portrait d'Olivier Blévigne, le "petit homme à la voix suraiguë, ...L'étudiant terrorisé par la Commune, le député minuscule et rageur," que Bordurin avait peint pour la postérité, "...[la] face menaçante, [le] geste superbe et des yeux sanglants de taureau" (N, 134). "Admirable puissance de l'art," ironise-t-il en s'acheminant vers la sortie sous le regard pâlissant des derniers notables, bouleversé par cette idée de l'énorme menterie de l'art qui laisse tout du portrait à la postérité, mais rien de l'homme. Mensonge, échec de l'art qui suppose et nie l'être dans un même tourniquet, voilà le fin fond de cette histoire pour Roquentin.

"Je n'écris plus mon livre sur Rollebon; c'est fini, je ne peux plus l'écrire" (N, 135), annonce Roquentin au sortir du musée, visite qui vient de lui signaler le mensonge de son propre projet sur Rollebon, doublement ressenti en tant qu'il y avait attaché sa raison d'être. Il comprend maintenant la portée de sa propre mystification: le marquis qui vivait en lui auparavant,--"Il était bien vivant, plus vivant pour moi que l'Autodidacte ou la patronne" (N, 138)--n'était devenu soudainement "...qu'une image...une fiction" (N, 139). Maintenant qu'il n'est plus, Roquentin se retrouve anéanti par le poids d'exister pour rien--"...il était ma raison

d'être, il m'avait délivré de moi" (N, 140).

Les expériences démystifiantes de Roquentin sont toutefois traversées d'une lueur d'espoir, d'une idée persistante, genre de leitmotiv, où se cache peut-être pour Roquentin, la solution salutaire: c'est l'idée qu'a relevée George Bauer en montrant le contraste ressenti par Roquentin dans son travail et l'Eugénie Grandet de Balzac, à savoir: "...the clarity and logic of this imaginary existence intrigue him."[54] C'est dans cette optique qu'il nous faut interpréter la vaine tentative d'Anny.

Roquentin n'a jamais vraiment compris pourquoi Anny mettait tant d'importance à garder "cette fidélité puissante et sévère au moindre trait de son image" (N, 90). L'image d'elle-même qu'elle tente de créer est celle qu'elle fait jaillir des "situations privilégiées," où, posant les gestes nécessaires, elle atteint des "moments parfaits." Elle s'inspire des gravures de l'Histoire de France de Michelet, ces oeuvres qui, pour elle, possèdent une qualité toute spéciale: d'une part, le fait qu'il y en a peu dans le livre souligne leur importance: d'autre part, tous les détails dans l'image semblent converger sur l'événement historique représenté, établissant une "harmonie parfaite ...(une) unité rigoureuse" (N, 206). Pour Anny, "c'étaient des situations qui avaient une qualité tout à fait rare et précieuse, du style..." (N, 206) idée qui fait écho aux réflexions de Roquentin sur la matière des livres: "Et naturellement, tout ce qu'on raconte dans les livres peut arriver pour de vrai, mais pas de la même manière. C'est à cette manière d'arriver que je tenais si fort"[55] (N, 59).

Les deux comprennent enfin que seul l'artiste réussit à créer cette qualité exceptionnelle d'unité et de nécessité à l'intérieur de son

oeuvre. Anny a essayé longtemps de recréer dans sa vie cette même qualité essentielle, rigoureusement identique à celle dont se nourrit l'oeuvre d'art; mais faute de participants, (c'est-à-dire, d'un "autrui" quelconque capable de donner un fondement objectif au sentiment d'unité synthétique qu'elle veut créer. La dimension de l'oeuvre d'art qu'elle requiert pour elle-même exige justement, comme le disait Sartre dans L'Imaginaire, la présence de l'autre pour produire sur l'analogon matériel l'objet intentionné par l'artiste), de spectateurs qui comprennent les règles de son jeu, au moment où Anny anticipe une situation qui suscitera le "moment parfait," elle se trouve constamment rejetée dans l'existence, ses "moments parfaits" lui sont perpétuellement refusés. "Il n'y a pas d'aventures--il n'y a pas de moments parfaits...nous avons perdu les mêmes illusions..." (N, 210) s'exclame Roquentin, finalement délivré de son passé. Au "-Qu'est-ce qu'on peut faire?" (N, 212) désemparé d'Anny, Roquentin lui parle de "l'étrange bonheur" qu'il ressent quand il entend le vieux ragtime, "Some of these days": il suggère, "Je me demandais si de ce côté-là on ne pouvait pas trouver ou enfin chercher..." (N, 212).

En effet, de retour à Bouville, au "Rendez-vous des Cheminots" pour y faire ses adieux, Roquentin jouit une dernière fois de cette céleste mélodie qui se détache de la réalité "avec une aride pureté" (N, 243). L'étrange fascination qui s'emparait de lui à chaque fois qu'il entendait ce disque, voici qu'il en découvre le sens: le juif et la Négresse "se sont lavés du péché d'exister" (N, 247). Car, à travers la mélodie, par-delà elle, ils rejoignent l'être:

> A travers des épaisseurs et des épaisseurs d'existence, elle se dévoile, mince et ferme et, quand on veut la saisir, ou ne rencontre que des existants, on bute sur les existants dépourvus de sens. Elle est derrière eux: je ne l'entends

> même pas, j'entends des sons, des vibrations de l'air qui la dévoilent. Elle n'existe pas, puisqu'elle n'a rien de trop: c'est tout le reste qui est trop par rapport à elle. Elle est.
>
> (N, 243)

Une mélodie, Sartre nous l'explique dans L'Imaginaire,

> n'est pas simplement comme les essences, par exemple--hors du temps et de l'espace: elle est hors du réel, hors de l'existence. Je ne l'entends point réellement, je l'écoute dans l'imaginaire; elle a son temps propre, c'est-à-dire qu'elle possède un temps interne...
>
> (I, 244-5)

Il se produit à l'intérieur d'une oeuvre d'art une unité, une nécessité qui dépasse totalement le réel vécu, qui le nie dans son intemporalité, et qui dévoile une plénitude d'être, telle la statuette khmère.

Roquentin comprend enfin que chaque contact qu'il avait eu auparavant avec une oeuvre d'art--la statuette khmère, Eugénie Grandet, La Chartreuse de Parme, "Some of these days"--avait réveillé ce désir caché en lui de chasser l'existence hors de lui, "de vider les instants de leur graisse" (N, 243) pour l'emmener vivre "...derrière la toile des tableaux, avec les doges du Tintoret, avec les graves Florentins de Gozzoli, derrière les pages des livres, avec Fabrice del Dongo et Julien Sorel, derrière les disques de phono, avec les longues plaintes sèches des jazz" (N, 244). Il comprend que la solution au problème d'être ne se trouve pas dans la tentative de vivre sa vie comme si elle était une oeuvre d'art, ni dans le désir de s'assimiler au pur objet comme les notables du musée, ni encore de se fixer un code superficiel auquel on rattache le sens de sa vie suivant l'exemple de l'Autodidacte.

"Alors on peut justifier sa vie?" se demande Roquentin timidement; il semble penser que oui: en effet, dans la création d'une oeuvre d'art,

car à travers elle, les gens "...penseraient à ma vie comme je pense à celle de cette Négresse: comme à quelque chose de précieux et d'à moitié légendaire" (N, 248). C'est par l'acte d'imagination que Roquentin pourra rejoindre l'être, mais l'acte d'imagination non pas strictement en tant qu'il possède cette qualité de totalité synthétique, de chose signifiante au-delà de la réalité, mais en tant qu'il permet à l'artiste de survoler la temporalité humaine, établissant le mythe de l'artiste, créateur de sublimation, prophète désincarné--"Et j'arriverais--au passé, rien qu'au passé--à m'accepter" (N, 248).

Ainsi, à la suite du dénouement formulé dans La Nausée, il semble que Roquentin envisage de "se sauver" par l'écriture, solution postulée par l'auteur de La Nausée dans les années trente. De nombreux écrits biographiques et autres[56] confirment le rôle prépondérant de l'écriture pour le jeune Sartre dont le cogito se définissait essentiellement à cette époque par un "j'écris":

> Je suis né de l'écriture; avant elle il n'y avait qu'un jeu de miroirs; dès mon premier roman, je sus qu'un enfant s'était introduit dans le palais de glaces. Ecrivant, j'existais, j'échappais aux grandes personnes; mais je n'existais que pour écrire et si je disais: moi, cela signifiait: moi qui écris.
>
> (M, 130)

Ce "moi" de l'enfant caché sous le dédale des mots n'est toujours pas réapparu à la réalité au moment où s'ébauche La Nausée.

Les Mots viendront plus tard qualifier de névrose cette religion de l'écriture solitaire et sublime dont la guérison ne se fera, d'après Sartre lui-même, qu'avec son entrée dans l'histoire. A l'époque de La Nausée, tout semble corroborer l'idée d'une délivrance par l'esthétique, ce lieu de rédemption permanente; tout sauf peut-être La Nausée dans

l'opacité signifiante de son texte même: ne retrouvons-nous pas dans la composition de ce récit une critique implicite de l'héritage culturel, tant littéraire que philosophique, une mise en cause, une dévalorisation de l'oeuvre, celle justement postulée et glorifiée dans la fiction?

B. Problématique de l'art: l'écriture (ou le texte)

Dans son étude de La Nausée, Geneviève Idt suggère que "sans doute l'auteur a-t-il voulu réaliser l'ambition qu'exprimait Valéry en 1894: rendre au Discours de la méthode son allure autobiographique, 'écrire la vie d'une théorie comme on écrit celle d'une passion'."[57] Rien n'est plus vrai d'une certaine façon pour le cogito du narrateur de La Nausée, cette conscience en situation dans le monde qui disqualifie progressivement le Je pensant cartésien.

A un autre niveau, cependant, une même ambition inspire la relation d'un individu à l'art. Si le Roquentin de la fiction semble reprendre et perpétuer la conception sartrienne d'un salut par l'art, comme Sartre l'a d'ailleurs signalé à Michel Rybalka,[58] en est-il de même au niveau du texte lui-même, c'est-à-dire de l'écriture, ponctuée de différents types d'écriture, (G. Idt en relève plus d'une douzaine),[59] présentés sur le mode parodique, ironique, surréaliste, et autres.

Il y a donc, d'une part, affirmation d'une conception de l'art comme salut et solution au problème de l'existence, soutenue au niveau de la fiction par les multiples fixations du narrateur sur des objets d'art, intuition renforcée par la chanson "Some of these days" qui vient dissiper les attaques de nausée, et finalement, la décision de créer une oeuvre d'art. D'autre part, La Nausée est un brillant pastiche des écritures littéraires

dont la portée, par l'ironie qui y figure, semble plutôt d'envergure à miner, et à la limite, à rejeter la solution esquissée au niveau de la fiction. On a l'impression que si Sartre croyait au salut par l'art quand s'est amorcé le projet de La Nausée, il se devait, en même temps, d'en faire l'épreuve pour vérifier, si effectivement, l'art était le garant ou l'efficace réponse à l'exigence qu'il lui confiait.

La fin apparaît d'autant plus ambiguë et problématique, à la lumière de cette double postulation: il faut voir si la vérité de l'oeuvre ne repose pas justement sur sa logique interne, sur l'espace qui lie dialectiquement le récit au texte, et inversement.

Geneviève Idt, Dominick La Capra et surtout Georges Raillard[60] ont chacun mené une profonde analyse textuelle de l'écriture de La Nausée: notre étude ne sera surtout qu'un relevé sommaire de ces trois textes, accompagnée d'une tentative d'explication de leurs divergences, à savoir l'interprétation de la fin du roman. De Raillard viennent les divisions qu'engendre une lecture spécifique de La Nausée.

1. Le Journal: le "Je"

Il y a au départ toute une problématique du langage comme signe du réel: "l'homme aux prises avec un monde hostile est celui qui a perdu le pouvoir dompteur des mots,"[61] note Michael Berkvam. En effet, les blancs dans le texte du "Feuillet sans date" désignent cette incapacité du langage à reproduire le réel, ou à le reproduire réduit ou gonflé à l'exemple de cet "étui de carton" devenu "parallélipipède rectangle" (N, 11). C'est ainsi que dans cette tentative de récupération du vécu en le désignant, le premier passé que l'écrivain rencontre est celui des mots, comme le note

Raillard.[62] Le recours à la technique d'un narrateur-écrivain permettra justement de démontrer le procès de la nomenclature issue de notre hérédité culturelle.

L'entreprise de La Nausée est une patiente interrogation de l'être, ou, en un mot "Qu'est-ce que le Je?," se refusant toute définition abstraite du Moi. Le journal se formule donc en une méditation sur le cogito cartésien, et cela sur le mode parodique, pense Georges Roulet.[63] Roquentin avoue au début qu'il "pense très rarement" (N, 14), rendant impossible le "Je suis" (N, 143) qui viendra plus loin après un "j'existe" répété plusieurs fois:[64] existence qui se lie de complicité avec la prolifération des existants qui refluent sur lui: "la chose, qui attendait, s'est alertée, elle a fondu sur moi, elle se coule en moi, j'en suis plein" (N, 141). Cette phrase du monologue intérieur fait suivre un long discours où la pensée et l'existence se renvoient mutuellement l'une à l'autre et amènent cette "affreuse" constatation: "...si j'existe, c'est parce que j'ai horreur d'exister. C'est moi, c'est moi qui me tire du néant auquel j'aspire: la haine, le dégoût d'exister, ce sont autant de manières de me faire exister" (N, 142-43). Il en résulte, selon Raillard que "la sensation - sentiment comme mode de l'activité constitutive de la personne a pris la place du Je pensant,"[65] dont le journal est l'instrument de révélation mimant les apparitions incohérentes des "sensations--consciences" signalées dans le désordre verbal du monologue intérieur. Pour Geneviève Idt, "Sartre veut faire de (Roquentin-Je) non un objet d'étude, mais un sujet, non un moi qu'on pourrait décrire, mais une conscience vide toujours tournée vers le dehors."[66] Ayant ainsi démantelé la formule cartésienne et son apanage philosophique, il est important de noter que cette déconstruction s'opère premièrement au

niveau de l'écriture qui, abandonnant son rôle, si l'on peut dire, traditionnel, de désignation, se désigne plutôt elle-même, c'est-à-dire, selon Raillard, le Journal devient "le lieu où l'écriture est découverte elle-même comme existant: absolue et contingente."[67]

Si le Je rejette l'idéalisme cartésien, il n'accepte pas pour autant de s'écrire, à l'horizon des regards littéraires, sur le mode "romantique," --("...j'ai relu ce que j'écrivais au café Mably et j'ai eu honte; je ne veux pas de secrets, ni d'états d'âme, ni d'indicible... (N, 23)--ni stendhalien,--("...égotisme...") (N, 167)--ni non plus proustien,--("...je ne suis ni vierge ni prêtre, pour jouer à la vie intérieure" (N, 23). Ajoutons ici l'échec de Roquentin dans sa tentative désespérée de se fixer en quelque sorte au présent-passé dans son écrit sur le marquis,--"Autant vaudrait tenter d'attraper le temps par la queue" (N, 64). Mais plutôt, comme l'explique Raillard, "Le Journal renvoie le regard à lui-même, le Je s'y interroge et s'y découvre au moment où il écrit Je."[68]

2. L'Histoire

C'est l'Histoire qui permet de penser la personne en fonction d'une signification, d'une possible cohérence: la structuration du vécu est susceptible d'éclairer le présent. C'est en ces termes que Roquentin, le narrateur, s'attache à l'histoire de Rollebon: pour vouloir ressentir une certaine continuité temporelle signifiante, Roquentin a recourt au passé de Rollebon chez qui il tente de découvrir comment s'écrit une vie: --"...c'est au livre que je m'attache" (N, 27). Son projet à peine amorcé lui présente Rollebon comme son propre reflet, lui dévoilant que le passé auquel on attribue une si grande valeur est aussi périmé que la vaine entre-

prise des Salauds. Sa réflexion désabusée sur "la valeur de l'Histoire" (N, 104) mêlée à l'idée que Rollebon n'est plus "qu'une image, ...une fiction" (N, 139) détruisent l'effort d'éclaircissement qu'il avait lié à sa personne: "si le passé n'existe pas--'ni dans les choses ni même dans ma pensée' (N, 137)--le récit qui le rapporte n'a plus de sens,"[69] explique G. Idt. Mystification qu'il reconnaît maintenant dans les dernières phrases qu'il écrit sur le marquis: "les lettres que je venais d'y tracer n'étaient pas encore sèches et déjà elles ne m'appartenaient plus" (N, 136), signalant, comme le suggère Raillard, que pour le Je écrivant, "le seul avènement possible du présent est ainsi lié au travail de l'écriture: fascination qui prépare la conclusion. Voici disqualifié le 'passé'."[70] Ainsi, bien que l'histoire de Rollebon associée à l'écriture de l'Histoire se confonde avec l'écriture du Je, leur manifestation dans le Journal impose une différence que Raillard nomme "hiérarchique": le Journal est pratiqué, il forme la narration, tandis que l'autre est simplement désigné dans la fiction. En conséquence, "la structure du livre l'a condamnée avant que la fiction ne l'abandonne."[71]

Anny vient jouer un rôle de contre-épreuve à l'efficacité de l'Histoire comme éclaircissement du vécu. Par ses "moments parfaits," elle aspire à maîtriser le temps, à le cristalliser dans le présent des "situations privilégiées." Illusion dont elle est revenue au moment où l'auteur la met en scène, Anny sert à démasquer les "sentiments entiers" qu'on rencontre dans l'Histoire--"Ambition, Intérêt" (N, 15)--voire en psychologie. Anny disparaît sur le mensonge de l'Histoire, mais dans sa traînée persiste cette sublimation du vécu, la tentation esthétique, "l'oubli du temps au profit d'une cristallisation intemporelle."[72]

Au milieu de cet assemblage hétéroclite de personnages se manifeste La Nausée par rapport à laquelle le Je tente de se constituer. Elle se glisse furtivement dans le texte, mais en vient à fournir la charpente du livre,[73] elle est le terme générateur qui lie les réalités, les situations, les conduites, et les cimente dans un tout démonstratif. Et bien que La Nausée possède un fondement philosophique tel que défini dans l'Etre et le Néant,[74] elle apparaît dans le roman à différents niveaux d'intelligibilité, elle se présente, constate Raillard, comme "une recherche que l'écrivain mime dans le récit du narrateur: ...le récit doit en fournir le sentiment (la sensation) et en procurer l'intelligence."[75]

3. La Fiction

L'aspect révolutionnaire du texte de La Nausée se présente, au départ, camouflé sous une fiction ayant tous les traits d'un roman traditionnel, fiction de la fiction que Sartre lui-même a eu soin de propager (fût-ce ironiquement ou comme le dit LaCapra, Sartre "offers us the Swiss cheese without the holes")[76] dans son "Prière d'insérer"[77] de la première édition: allusion faite à la tradition pour la mieux escamoter? Si le texte se veut révolutionnaire dans la visée de sa fiction, comme cette fiction s'attaque inlassablement à la société dans ses manifestations socio-culturelles, il va de soi que cette critique serait incomplète sans une attaque de l'expression, du discours même qui soutient cette société. La Nausée se fonde donc sur cette double subversion, au niveau fictif d'abord, mais davantage sur le plan de la narration, de telle sorte que, suivant l'explication de Raillard, la mise en scène de la fiction doit "inclure une stratégie narrative qui mette en cause les fondements du discours."[78]

La Nausée présente d'abord une expérience neuve du discours en ce sens que Roquentin ne cesse de répéter sa première interrogation sur la nomination, signalée surtout dans l'appréhension de la nausée et des manifestations supra-nauséeuses. En tant que narrateur, Roquentin se trouve être l'agent médiateur de ces apparitions et du monde soi-disant "naturaliste" où la nausée ne pénètre pas, monde qui s'efface graduellement à mesure que la nausée s'impose, se définit. Il y a donc, note Raillard,[79] ironisation de l'ordre naturaliste décrit dans la fiction comme d'ailleurs ironisation des structures en général. Car, les moments creux que constituent les attaques de nausée dans une vue traditionnelle, deviennent les moments clés, renversant les idées reçues des temps forts et des temps faibles, et plus encore, "la défaite des hiérarchies, inscrite dans la fiction, doit s'accomplir dans la narration: il n'y a ni milieu, ni objet, ni instant qu'en droit le roman puisse privilégier."[80]

En fait, selon La Capra, la belle "histoire" du "Prière d'insérer" se trouve minée par une "structure"

> that is episodic, discontinuous, fragmented, gap-ridden, and strangely anecdotal. The bifaced plot structure is so inextricably intertwined with other doubly inscribed traditional elements that one cannot tell where one begins and another ends. Traditional construction and critical deconstruction overlap within and between levels in a way that sets up a disconcerting interplay of de-formed forms and monstrous possibilities that threaten to escape the containment of structures.[81]

Cependant, comme la nausée apparaît à l'improviste, intercalée entre les regards posés sur le monde "naturaliste," marquant le récit d'une discontinuité incessante, il fallait trouver une façon de rendre signifiante l'incohérence apparente du récit. C'est le Journal d'abord qui fournit le poste d'observation assurant "une continuité du discontinu;"[82] toutefois,

s'il s'inscrit dans l'ordre contingent de la succession des jours aux dépens de la nécessité signifiante, il semble avoir recours, dans un subtil tourniquet, à cela même qu'il nie, car la datation du Journal n'est pas suivie. Pourquoi ces lacunes? Les événements signifiants sont disqualifiés au début au profit "des petits faits (qui) n'ont l'air de rien" (N, 11). L'auteur instaure donc une logique du récit, arbitraire et méthodique, qui fait éclater l'illusion réaliste; en fait, il révèle "qu'aucun discours ne dit le vrai du monde,"[83] comme le note Raillard; encore, selon La Capra, "Narration effects a fictive transubstantiation of existence..."[84]

La "théorie du roman"[85] à l'intérieur de la fiction vient corroborer cette idée d'une nécessité interne que le roman commande dans sa structure même. Conscient de ce truquage littéraire--les "moments" du roman déterminés par la fin--et de cette duperie--"...il suffit qu'on se mette à... raconter" (N, 61), Roquentin entend se débarrasser de ces artifices, il rêve d'un pur récit:

> Je n'ai pas besoin de faire des phrases. J'écris pour tirer au clair certaines circonstances. Se méfier de la littérature. Il faut écrire au courant de la plume; sans chercher les mots.
>
> (N, 85)

Mais sans vouloir chercher les mots, il les rencontre dans son projet, il est assailli par eux, c'est parmi eux qu'il doit trouver son lieu d'expression: la clarté vers laquelle il tend est dès lors teintée de la pesanteur des mots, de leur manque de transparence, impossible tentative d'écrire "au courant de la plume."

La narration assume alors les nécessités du truquage littéraire. La conclusion de la "théorie du roman" nous rappelle que l'ordre du récit

n'est pas celui de la vie - "Autant vaudrait tenter d'attraper le temps par la queue" (N, 64), - que le récit repose sur des "moments" du récit même, c'est-à-dire, "... moments d'une expérience méthodique, ni vrais, ni faux, c'est sur eux que s'articule La Nausée... le récit s'y donne pour ce qu'il est: un rebus à déchiffrer."[86]

4. La Narration

En tant que l'écho du "comment lire?" retentit à travers tout le roman, La Nausée est un livre sur la littérature, elle interroge la Bibliothèque, réelle ou imaginaire. Celle-ci engendre d'abord Impétraz, symbole de notre glorieuse culture, mais rayonnante de vide, et l'Autodidacte, personnage imbu d'un humanisme grossier, en quête de l'universel, dont toute la "culture" l'aveugle pourtant quant au lieu véritable de ses désirs. Incapable de sortir de son refuge livresque--où il a mis sept ans (la durée des études secondaires en France) à assimiler "un ensemble fini de connaissances encyclopédiques"[87]--il n'est rassuré qu'en son sein, comme le montre l'anecdote de Renan.[88] Il pense et parle à la lumière des notables ensevelis sur les rayons de la bibliothèque: selon La Capra, l'Autodidacte représente "the exhausted values of the humanist tradition: the encyclopedic ideal, the myth of universal knowledge, the respect for intellectual authority, the cult of reading, writing, and the library," recherches qu'il poursuit sur une ridicule "reliance on the alphabet as a minimal sense-making code..."[89]

Le destin que lui réserve l'auteur ne laisse pas de doute sur son erreur, car, Sartre, homme de culture et écrivain, tient à montrer, selon Raillard, "que la vocation d'écrivain est la conséquence des insuffisances

de la culture."[90]

La Nausée renvoie à de nombreux modèles[91] de notre culture que l'auteur glisse dans le texte parce qu'ils viennent hanter nos vies, mais qui doublent leur apparition dans le texte d'une interrogation constante sur la littérature. Ainsi, il nous est permis de démasquer les procédés, les truquages de l'art auxquels on se fait prendre, tout en reconnaissant qu'il font partie intégrante de l'acte même d'écrire.

Pour clore cette étude sommaire, un dernier regard au texte dans son style ou ses styles:[92] selon la "théorie du roman," exposée dans la fiction, le style "naturaliste" est à son meilleur lorsqu'il prépare les crises de nausée où tout participe à l'établissement d'une vision nauséeuse, cependant, dans un langage sur-naturel qui ironise sur le procédé et où l'auteur tire de ce style le même arbitraire que de tout autre procédé littéraire.

L'ironisation des styles dans le discontinu du texte est mise en valeur par l'exemple du texte d'Eugénie Grandet inséré dans un dialogue "agressivement discontinu,"[93] contraste frappant avec celui de Balzac. En un sens, il y a démonstration de l'aspect périmé du dialogue balzacien: "A en reprendre la forme, on est prisonnier de la vision qui le soutenait,"[94] explique Raillard. En plus, par les blancs dans le texte, doublement marqués par sa discontinuité, l'auteur fait retentir les silences assourdissants qui jalonnent l'oeuvre.

Suivant ces données, donc, la problématique de l'oeuvre s'ouvre au lieu de se rétrécir dans la mesure où l'analyse textuelle accentue la dichotomie que marque l'écriture par rapport au récit. Pourtant, l'oeuvre elle-même commande une logique interne, (celle-là même postulée dans la "théorie du roman" à l'intérieur de l'oeuvre, marquée d'ironie dans le

texte pour la rendre "visible," mais récupérée parce que reconnue comme nécessaire) dont les éléments opposés se complémentent dialectiquement pour produire le sens (pour approximatif qu'il puisse être). Car, comme le dit Maurice Blanchot dans L'Espace littéraire,

> un livre...a un centre qui l'attire: centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux. Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre.[95]

Il semble que ce soit bien sur cette recherche du centre ou du sens que repose la vraie dimension de La Nausée quant à cette question de l'art: c'est-à-dire, que l'oeuvre n'accepte, ni ne rejette l'un ou l'autre des deux éléments proposés. Ou plutôt, les deux éléments proposent, l'oeuvre dispose.

Mais comment le discerner, ce sens unificateur de l'oeuvre? Les correspondances dans La Nausée entre le fictif-narratif et l'autobiographique (que Sartre a d'ailleurs lui-même signalées) sont trop évidentes pour ne pas associer un semblable cheminement dans le clair-obscur de l'art. Et, d'une certaine façon, La Nausée n'est-elle pas la réalisation de sa "folie," celle qu'il tente d'élucider dans Les Mots? Deux oeuvres, donc, qui disent qu'"en voulant écrire, ce qu'on tente, c'est une purification" (S, IX, 39). C'est à elles qu'il faut se reporter si on veut parvenir au sens.

CHAPITRE III

SYNTHESE: "ON SE DEFAIT D'UNE NEVROSE, ON NE SE GUERIT PAS DE SOI." (<u>LA NAUSEE</u> ET <u>LES MOTS</u>)

On trouve un peu curieux que Sartre ait qualifié de folie une période aussi productive tant au niveau des oeuvres, qu'à un niveau plus personnel pour l'auteur lui-même dans la mesure où il se purge de son mal tout en faisant le procès de la société qui l'a engendré, lui et ses mythes. Il a fallu que Sartre devienne réellement aux yeux des autres, un écrivain, pour qu'il puisse enfin se détacher du mythe et devenir cet autre mythe: "Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui" (<u>M</u>, 214). Donc, il se guérit de sa folie semble-t-il, parce qu'elle a réussi; cependant, il constate malgré tout sa permanence--"...j'écris toujours. Que faire d'autre?...C'est mon habitude et puis c'est mon métier" (<u>M</u>, 212).

Impossible donc de sortir de cette évidence: car quelles que soient les causes qui l'ont amené à ce métier d'artiste, il y est maintenant pour de bon, irréversiblement. C'est en ces termes que Sartre signale à la fin des <u>Mots</u> ce "souvenir sans date" (<u>M</u>, 205) (niant pour ainsi dire toute chronologie signifiante pour en faire son éternel présent) où Jean-Paul se retrouve avec sa mère au jardin du Luxembourg: "Tout aboutit à ce banc, tout devait y aboutir" (<u>M</u>, 206). Il s'agit évidemment du banc de l'écrivain, de l'artiste au travail: "de toutes les impressions qui m'effleurent, pas une ne sera perdue; il y a un but; je le connaîtrai, mes neveux le connaîtront" (<u>M</u>, 206). Devant ce banc au milieu du jardin grouillent les humains et l'existence: "...Je vois passer un homme qui porte un

paquet, une bossue; cela servira" (M, 206); l'artiste au travail est heureux comme l'enfant près de sa mère: il crée. Le bonheur dans l'affection de sa mère se transfigure pour devenir celui de l'artiste dans son écriture. L'amour maternel protège l'enfant contre le monde comme l'écriture permet à l'artiste d'y échapper.

Dans son entreprise sur Rollebon auquel il rattache le sens de sa vie, et dans son journal (son autobiographie), Roquentin tente également d'établir un semblant de sens à son existence--"pour y voir clair," dit-il. Lui aussi aboutit dans un jardin sur un "banc" où soudainement l'existence se révèle à lui: la "Nausée," cette chose incompréhensible qui l'envahissait sans mot dire, voici qu'il la comprend, il ne la "subit" plus de l'extérieur, "c'est moi" (N, 177), dit-il, semblable à la folie de Jean-Paul qui se "coule dans [ses] os" en 1916. Hors des mots, point de salut, c'est-à-dire qu'en dehors des structures humaines du langage, l'existence se moule en une prolifération massive et grotesque qui s'étend ad nauseam: "Les mots s'étaient évanouis et, avec eux, la signification des choses, leurs modes d'emploi, les faibles repères que les hommes ont tracés à leur surface" (N, 179). L'existence est rébarbative, on ne sait plus "comment dire?" (N, 187), on se "débat contre des mots" (N, 182)--"Comment pourrai-je fixer ça avec des mots?" (N, 182). Mais à partir du moment où l'on a décidé de le faire, on élimine cette "confusion," c'est "l'extase":

> ...au sein même de cette extase quelque chose de neuf venait d'apparaître; je comprenais la Nausée, je la possédais. A vrai dire je ne me formulais pas mes découvertes. Mais je crois qu'à présent, il me serait facile de les mettre en mots"
>
> (N, 184)

C'est bien ce pouvoir de l'écriture qui vient résoudre le problème que soulève Dominick LaCapra lorsqu'il parle de l'"atroce jouissance" que ressent Roquentin suivant sa question: "Combien de temps dura cette fascination?" (N, 185): "...it is unclear whether [this] question that opens the paragraph refers to the "experience" of the tree or the categorical attempt to encompass and control it."[96]

Pour Roquentin aussi, tout aboutit à ce banc, (n'avait-il pas continué à écrire sa biographie sur Rollebon malgré les multiples évidences de sa futilité: en témoignent les nombreux "Que faire d'autre?"), il est d'une certaine façon au même titre que le jardin et ses accessoires, un simple existant qui se retrouve là, sur son banc d'écrivain:

> ...les existants apparaissent, se laissent rencontrer, mais on ne peut jamais les déduire. Il y a des gens, je crois, qui ont compris ça. Seulement ils ont essayé de surmonter cette contingence en inventant un être nécessaire et cause de soi.
>
> (N, 185)

Lui, Roquentin, se résigne à son sort: "J'aurais voulu m'arracher à cette atroce jouissance, mais je n'imaginais même pas que cela fût possible; j'étais dedans... Je ne pouvais ni l'accepter, ni la refuser" (N, 185). Nanti de ce pouvoir de nomenclature, Roquentin-écrivain voit le monde s'apprivoiser - "le jardin m'a souri" (N, 190); l'écriture qui lui était apparue auparavant comme refuge sera désormais le leitmotiv sur lequel il calquera sa vie. Cet épisode du marronnier se termine sur "j'ai écrit...ma décision est prise..." (N, 190). La fin de La Nausée viendra nous suggérer la dimension qu'il compte donner à son écriture.

Cette écriture semble au départ tenir du concept de l'art dont Sartre nourrissait sa vocation d'écrivain au temps de La Nausée. Si "tout

aboutit à ce banc," l'éternel présent de l'auteur, c'est que c'était la seule réalité solide de l'écrivain jusqu'en 1945:

> Je ne songeais plus qu'à faire mon salut, dit-il en 1960... Tout cela, je l'ai ignoré jusqu'à quarante ans: simplement parce que je ne m'interrogeais jamais sur mes motifs d'écrire. Je contestais tout: sauf ma profession.
>
> (S, IX, 33)

Mais dans le déploiement de son écriture, l'artiste retrouve l'écrasante vérité qu'il s'était camouflée: aux "révélations sensationnelles" (M, 206) qu'il quémande aux cieux pour combler son destin fait place un redoublement d'"ennui" (M, 206), il n'aperçoit "que des brumes" (M, 206), parce que "la postulation abstraite de [sa] nécessité et l'intuition brute de [son] existence subsistent côte à côte sans se combattre ni se confondre" (M, 206). Car, malgré sa folie qui l'emmène vers l'avenir, tel une "flèche décochée par ordre" (M, 194), il lui arrive, par "désoeuvrement" (M, 205) de se retourner sur elle pour "réaliser sur-le-champ...la totalité qui me hantait quand je n'y pensais pas" (M, 205). Mais comme il y pensait, cet Orphée toujours en enfer retrouvait sa "difficulté d'être," et s'apercevait "qu'elle ne [l'] avait jamais quitté" (M, 205). Pensant pouvoir s'"envoler," la terrible opposition--"nécessité - brute existence"--le ramène à sa triste réalité, "...le charme est rompu" (M, 206). Que reste-t-il?

Pour éviter de ressentir la perte de son mandat, il se jette dedans corps et âme - "Je ne songe plus qu'à me fuir, qu'à retrouver la sourde vitesse qui m'emportait" (M, 206), "il est de toute importance que je me remette à courir" (M, 206); "mission nouvelle," alors, dans la mesure où l'écriture devient sa propre finalité, libérée de son caractère d'absolu--"...je file ventre à terre" (M, 206). Plus tard, cependant, au fort de ses oeuvres, il se rend compte qu'il y a eu maldonne: "au bout de l'allée

je me retourne: rien n'a bougé, rien ne s'est produit. Je me cache ma déception par des paroles..." (M, 206).

En effet, encore des "paroles," car pour oublier ou exorciser son "ennui," sa "difficulté d'être," que l'artiste ressent dans ses moments stériles (comme le dit Roquentin, "Un livre...(c'est) un travail ennuyeux et fatigant, ça ne m'empêcherait pas d'exister ni de sentir que j'existe" (N, 248), Sartre se reporte à son mandat, même s'il n'y croit plus; il se dépêche de faire des oeuvres--"je me (remets) à courir"--même si à chaque oeuvre, il se "retourne" pour voir que cet être qui devait transfigurer le monde--...je pensais que la Nature elle-même n'était pas insensible à la production d'un bon livre: quand l'auteur traçait le mot 'Fin,' une étoile filante devait dégringoler dans le ciel!" (S, IX, 39)--et lui-même, n'a rien fait de pareil. Il reprend sa course, car il doit se cacher sa "déception par des paroles," d'autres paroles puisque les dernières n'ont pas réussi;

> Mon meilleur livre, c'est celui que je suis en train d'écrire; tout de suite après vient le dernier publié mais je me prépare en douce, à bientôt m'en dégoûter. Que les critiques le trouvent aujourd'hui mauvais, ils me blesseront peut-être, mais dans six mois je ne serai pas loin de partager leur avis. A une condition pourtant: si pauvre et si nul qu'ils jugent cet ouvrage, je veux qu'ils le mettent au-dessus de tout ce que j'ai fait avant lui; je consens que le lot soit déprécié en entier pourvu qu'on maintienne la hiérarchie chronologique, la seule qui me conserve la chance de faire mieux demain, après-demain mieux encore et de finir par un chef-d'oeuvre.
>
> (M, 202)

Il poursuit son démon de l'écriture, se reniant à chaque tournant, car, "rien n'a bougé, rien ne s'est produit." Lui n'a pas changé, le monde non plus: raison de plus pour continuer sa folle course qui devient finalement sa seule et vraie course: "...je me laisse envelopper, je suis un paquet" (M, 207), c'est-à-dire, un livre qui s'écrit...

Trouvera-t-il sa vraie voie (voix) au terme de ce cheminement? Sur son banc,

> Sartre, solitaire du Luxembourg, écrivain janséniste? demande Morot-Sir. Pourquoi pas? Il y a un jansénisme de la vocation d'écrire, et une recherche de la grâce efficace, cette prière pour prier, qui est le secret de tout langage, et sans laquelle il n'y a pas d'honnête écrivain.[97]

Cette grâce, il l'a peut-être trouvée: "...dans une chambre meublée d'Aurillac, je l'affirme, aux environs de 1945, cette course aura d'inappréciables conséquences" (M, 206).

Reprenons la course de Sartre à son point de départ, c'est-à-dire, au moment où il aborde son "factum sur la contingence" et voyons si la genèse de ce travail, qui donnera plus tard La Nausée, exauce la "prière" que Sartre avait adressée à l'art, à savoir, qu'on peut "se sauver" par la création d'une oeuvre d'art. Cette solution esthétique à l'épreuve de l'existence n'est pas sans soulever quelques problèmes chez le "croyant," le "militant" de l'absolu de l'art: car, aussi forte que puisse être sa dévotion, de temps en temps il se glisse en elle, "par derrière," des moments d'hésitation, d'incertitude que le sujet ressent dans sa foi, c'est-à-dire, dans sa croyance en l'absolu de l'art, d'une part, et dans la difficile épreuve, d'autre-part, de rendre sa "prière" compatible aux exigences de sa foi. C'est bien le dilemme qui se pose au Roquentin du dénouement: "Si j'étais sûr d'avoir du talent" (N, 247), dit-il; tous les conditionnels qui précèdent et suivent cet énoncé semblent faire tout reposer sur ce doute non résolu dans la fiction de La Nausée. Mais, à quelques détails près, Roquentin semble aboutir là où Sartre a débuté en écrivant La Nausée. En est-il autrement pour le Sartre qui a terminé l'oeuvre?

Dans les deux cas problématiques cités plus haut, c'est en les

éprouvant qu'on pourra les élucider; les deux se trouvent alors liés dans l'entreprise qui s'impose. Si l'art est tout, c'est-à-dire comme le voulait Flaubert, que seul le monde imaginaire de l'art peut consoler de la "triste plaisanterie"[98] qu'est la vie, il doit pouvoir dépasser toute épreuve qu'on puisse lui soumettre, il doit répondre à tout, assurer tout; sinon, l'absolu dégringole vertigineusement des cieux où on l'avait placé.

C'est en termes d'épreuves que se module La Nausée qui, en effet, se distingue moins par ses conclusions que par le mouvement de sa recherche tâtonnante. Comme l'a noté Claude Cuénot:

> ...il semble que l'oeuvre littéraire soit pour le philosophe un champ d'expérience, et c'est plutôt après qu'il rassemble les résultats obtenus, les systématise et leur donne une forme conceptuelle[99]

analyse qui fait écho à celle de Maurice Blanchot pour qui La Nausée, "est une expérience et le récit d'une expérience," et ici, dans cette oeuvre, ...nous ne savons pas où va l'expérience et l'expérience ne sait pas où elle va..." En un mot, Sartre a réussi, d'après Blanchot, à sauvegarder "...la tendance propre de la fiction et du langage à se donner comme moyen de découverte et non comme moyen d'exposer ce qui a déjà été découvert."[100]

En tant qu'il s'agit ici de l'écriture (que la technique du "journal" aide à mettre en valeur), ce "champ d'expérience" dont parle Cuénot vise, dans un premier temps, l'écriture elle-même, et par la même occasion, tout ce qui en provient. Comme il a été signalé dans le chapitre précédent, La Nausée inaugure un procès de la nomenclature issue de notre hérédité culturelle, elle affirme une problématique du langage comme signe du réel: c'est à partir de cette première évidence que l'auteur commence à démanteler systématiquement les glorieuses traditions de la culture française. En ce sens, sa recherche-épreuve sur la tradition devient le moteur signifiant

de son propre mouvement, symbolisant déjà l'esthétique qui en jaillira; et si on croit que telle écriture est le support d'une vision, elle signale en grande partie la thématique sartrienne à venir.

En effet, La Nausée s'installe au centre de la production de Sartre, que ce soit sur le plan littéraire, philosophique ou autre: outre l'appréhension phénoménologique de la réalité qui rejette le cogito cartésien pour le situer d'une certaine façon entre le réalisme et l'idéalisme où conscience et réalité sont intimement liées (rejet également du "moi" romantique, stendhalien, proustien), s'ajoute une destruction de l'Histoire comme impossible éclaircissement sur le présent, et une ironisation de tout procédé littéraire qui tente de cacher qu'aucun discours ne dit le vrai du monde. Dans la tabula rasa des valeurs de la chose écrite jaillit l'évidence de son aspect inefficace et périmé et présente une nouvelle perspective sur l'écriture, sur l'esthétique littéraire: "Se méfier de la littérature" déclare enfin Roquentin.

Ainsi commence pour Roquentin sa "théorie du roman" dont la portée vise à la "déflation littéraire" (S, II, 53) que Sartre postule dans Qu'est-ce que la littérature?, où l'auteur s'attaque aux tenants de l'Art pour l'Art, à ceux du réalisme, du naturalisme, sans oublier les poètes symbolistes et surréalistes. Il semble pourtant que ces derniers, les surréalistes, aient fourni l'inspiration, tout au moins au niveau du langage, d'une partie de La Nausée. Nombreux sont les passages du roman où la réalité se pare d'une qualité magique, elle reflue sur Roquentin "en l'absence de tout contrôle exercé par la raison,"[101] elle revêt un caractère d'envoûtement: "...les mots, n'ayant plus à servir à quelque désignation utile, se déchaînent et ce déchaînement est l'image de l'existence libre, qui n'est jamais donné

que dans l'instant."[102] Il est évident que Sartre connaissait bien les méthodes et les buts des surréalistes - deux nouvelles du Mur[103] représentent, à un niveau, une ironisation du surréalisme en général.

Si Sartre s'oppose catégoriquement à cette idée fondamentale des surréalistes, à savoir, qu'un aspect indifférentiel, quoique essentiel, de la réalité humaine habite l'inconscient et qu'il faut laisser jaillir en dehors de toute contrainte, il partage du moins une partie de leur métaphysique de révolte contre le réel. Par exemple, quand Roquentin dit: "Et puis j'ai eu cette illumination" (N, 179), cela ne peut que rappeler "Rimbaud's prose poems and [...] his desire in the Lettre du voyant to transform his way of seeing."[104] Pour cela, il faut commencer par rejeter un langage incompatible avec les données du réel, tout en en inventant un autre qui puisse en répondre. Dans cette perspective, sa dette envers le surréalisme est évidente: de toute façon, qu'il le veuille ou non, Sartre est un de ceux que l'époque a imprégnés de l'esprit, sinon de la lettre, surréaliste.

L'épisode du marronnier marque en effet l'engloutissement de la conscience dans une "marmelade" d'existence où les objets apparaissent comme dans un horrible cauchemar à la tonalité surréaliste: mais au moment où il va sombrer, Roquentin se ressaisit: "Je criai 'quelle saleté, quelle saleté!'--...le jardin se vida comme par un grand trou...Alors le jardin m'a souri" (N, 189-90). C'est donc le cri, la parole humaine qui empêche l'homme de se perdre dans la masse d'existence.

Il y a chez Roquentin une volonté de récupérer le dualisme "conscience-chose," car l'existence seule, c'est l'innommable, l'absurde, tant qu'un regard humain ne se pose pas sur elle pour l'humaniser, ou qu'une parole lui sert une nomenclature. C'est alors que la masse indifférenciée

des existants s'habille d'une "sorte d'air complice...c'était là, dans l'attente, ça ressemblait à un regard" (N, 190), regard qui n'est pas sans établir une "correspondance" entre l'homme et l'univers:

> La Nature est un temple où de vivants piliers
> Laissent parfoir sortir de confuses paroles;
> L'Homme y passe à travers des forêts de symboles
> Qui l'observent avec des regards familiers.[105]

comme le souhaitait Baudelaire, déplorant la perte de cette communication entre l'homme et la nature.

Si Sartre reconnaît aux surréalistes leur bel anarchisme tonitruant qui refuse les recettes d'une époque révolue, il rejette leur amoralisme et leur esthétique qui feraient de la littérature un jeu "d'inanité sonore" (S, II, 12). La définition de la poésie qu'on retrouve dans Qu'est-ce que la littérature? s'inspire en grande partie de ce groupe de poètes en mal d'utopie et d'absolu. A l'encontre de ceux-ci, le Sartre de La Nausée entrevoit déjà le rôle important qu'il prête au langage employé comme travail sur le réel, en tant que "dévoilement," et "signifiant," quitte bien sûr, à le remodeler en fonction d'une réalité sans cesse changeante; comme l'explique un peu brutalement William Plank, Sartre en est au point où il

> ...accepts the Western dualism which demands a technological relation to objects, and makes language a tool in that technology. Thus Sartre, even in his option for prose, that useful language, is an Occidental and a moralist on his way to Marxism...[106]

Plank a peut-être raison s'il parle du théoricien de 1946; mais le Sartre de La Nausée est toujours aux prises avec l'existence et les mots.

Revenu de toutes ses illusions--"Mon passé est mort: M. de Rollebon est mort, Anny n'est revenue que pour m'ôter tout espoir" (N, 219)--Roquentin ressent doublement le vide de sa vie devant ces visages

calmes et droits, ces "faces épaisses et rassurées" (N, 221) des Bouvillois. "Comme je me sens loin d'eux" (N, 220) constate-t-il, en pensant que si ces gens venaient à comprendre que leur sécurité repose sur la plus abjecte mauvaise foi, "alors de quoi leur serviraient leurs digues et leurs remparts" (N, 221), issus de la belle culture bourgeoise? (Culture que Sartre ne rejette pas totalement: comme l'a noté Geneviève Idt, Sartre est "ce trop bon élève qui refuse sa culture sans pouvoir s'en dégager, n'y [parvenant] que sur le mode parodique.")[107] Car un jour viendra où il faudra faire face à la réalité, aussi revêche et innommable qu'elle puisse paraître: "Je m'adosserai à un mur et je leur crierai au passage: 'Qu'avez-vous fait de votre science? Qu'avez-vous fait de votre humanisme? Où est votre dignité de roseau pensant?'" (N, 223). Ainsi se complète dans l'esprit de Roquentin l'enterrement de la culture bourgeoise, en annonçant peut-être, par cette référence à Pascal, une ère nouvelle.[108]

Néanmoins, la rancoeur qui nourrit sa haine du droit bourgeois n'est pas entièrement désintéressée: le désespoir dans lequel l'a abandonné Anny amène la conscience aiguë de sa liberté:

> Je suis libre: il ne me reste plus aucune raison de vivre, toutes celles que j'ai essayées ont lâché et je ne peux plus en imaginer d'autres...Seul et libre. Mais cette liberté ressemble un peu à la mort.
>
> (N, 219)

Ainsi dépourvu de projet, de substance à sa liberté, tout au moins à celle qu'il imaginait posséder, sa vie n'est plus qu'automatisme, identique à celui qu'il exècre chez les Bouvillois: "Mon corps, tout doucement, se tourne vers l'Est, oscille un peu et se met en marche" (N, 223).

Seulement, dans son dernier adieu à la culture bourgeoise qu'il

révèle comme inadéquate à exprimer le réel, une intuition qui présage celle ressentie à la suite de "Some of these days" à la fin, apparaît:

> Et des foules de choses apparaîtront pour lesquelles il faudra trouver des noms nouveaux, l'oeil de pierre, le grand bras tricorne, l'orteil béquille, l'araignée-mâchoire
>
> (N, 222)
>
> ...[car], est-ce que ce ne sera pas toujours de l'existence, des variations sur l'existence?
>
> (N, 223)

Sartre emploie ici la terminologie surréaliste pour marquer l'esprit de révolte et de rupture des surréalistes avec le passé dont toutes les formes de manifestation apparaissent désormais périmées.

Si Roquentin a enfin compris l'impossibilité de l'existence quand on lui enlève les artifices qui tentent de la voiler, de la révéler telle qu'elle est, il s'est lui-même vidé, par le même nettoyage, de tous les semblants de significations qui auraient pu donner un sens à sa vie; sa liberté "ressemble un peu à la mort," elle est néant. Désabusé, désespéré, Roquentin décide de quitter Bouville, pour aller ailleurs rouler sa bosse, tel Sisyphe, sans but, sans raison, rien qu'en existant: "Bon Dieu! C'est moi qui vais mener cette existence de champignon?"

On comprend par l'emploi du mot "champignon" qu'il s'agit bel et bien d'un choix en faveur de l'écriture. Ce n'est pas qu'il y ait seulement chez Sartre un lien entre les images-odeurs de champignons et l'activité littéraire,

> Mes os sont de cuir et de carton, ma chair parcheminée sent la colle et le champignon, à travers soixante kilos de papier je me carre, tout à l'aise. Je renais, je deviens enfin tout un homme...
>
> (M, 164)

Mais un lien également avec le corps maternel dont la perte avait amené l'écriture comme ersatz.

> Quelquefois je m'approchais pour observer ces boîtes qui se fendaient comme des huîtres et je découvrais la nudité de leurs organes intérieurs, des feuilles blêmes et moisies, légèrement boursouflées, couvertes de veinules noires, qui buvaient l'encre et sentaient le champignon.
>
> (M, 37)

M. Verhoeff trouve ici, comme Lejeune

> ...le fantasme de l'enfant dans le corps de la mère. Sa 'renaissance' se fait dans et par les livres, qui étaient le corps maternel d'abord, et qui deviennent maintenant dans cette fantaisie qui donne une version sublimée, corrigée de l'ancienne réalité, ses propres produits.[109]

La fin de cette citation confirme d'ailleurs ce même choix pour Roquentin:

> Qu'est-ce que je ferai de mes journées? Je me promènerai. J'irai m'asseoir aux Tuileries...sur un banc...Je sais très bien que je ne veux rien faire...
>
> (N, 240-41)

Tout de suite, pourtant, il ajoute: "la vérité c'est que je ne peux pas lâcher ma plume..." (N, 241). L'artiste dans son travail d'écriture vient de démolir toutes les écritures qui auraient pu servir à "forger" la sienne; il tourne la page et s'arrête sur une feuille blanche.

C'est alors qu'il entend "Some of these days," ce cantique qui fait suivre son projet de salut par l'esthétique dans le dénouement final de La Nausée, fin des plus ambiguës, semble-t-il, à en croire la critique.

Dès la parution de La Nausée en 1938, Camus a noté qu'il semblait y avoir "une disproportion assez dérisoire entre cet espoir [de la fin] et la révolte qui l'a fait naître."[110] Camus ne semble pas tenir compte des nombreuses mentions, des références littéraires qui jalonnent l'oeuvre, tout

comme Iris Murdoch qui suggère que Sartre ne s'intéresse déjà plus à la solution esthétique.[111] Gerald Prince avance au contraire, que la fin "...condense admirablement l'atmosphère de l'oeuvre,"[112] Suzanne Lilar croit qu'elle "donne son sens à l'oeuvre," que Roquentin finalement "accède - à la pointe de son ascèse - à l'espoir et même à la joie et à l'amour,"[113] et Sydney Mendel ajoute que "the last pages of Nausea foreshadow the main lines of Sartre's future development."[114] Anthony Manser souligne, pour sa part, qu'il faut interpréter la fin en fonction de l'ironie que La Nausée manifeste dans son ensemble,[115] Bauer[116] et Champigny[17] insistent que Roquentin n'écrit pas de roman, Hazel Barnes[118] et Georges Raillard[119] prétendent au contraire qu'il l'écrit et que c'est en fait La Nausée, tandis que Geneviève Idt[120] semble penser qu'il est impossible de conclure.

Une chose pourtant semble vraie: Roquentin a effectivement choisi l'écriture; mais est-ce en faisant le roman qu'il compte écrire: "Une histoire, par exemple, comme il ne peut en arriver, une aventure. Il faudrait qu'elle soit belle et dure comme de l'acier..." (N, 247), qui pourrait le laver "du péché d'exister?" (N, 247). Ne dit-il pas quelques minutes auparavant: "Dire qu'il y a des imbéciles pour puiser des consolations dans les beaux-arts...les cons" (N, 242). Ne dit-il pas également après sa découverte, "...ça n'est pas que j'aie beaucoup d'espoir" (N, 247), car, "Un livre. Naturellement, ça ne serait d'abord qu'un travail ennuyeux et fatigant, ça ne m'empêcherait pas d'exister ni de sentir que j'existe" (N, 248). La Nausée ne peut être non plus le roman de Roquentin parce qu'elle représenterait mal cette chose "précieuse" et "légendaire" qu'il veut créer, pis encore "...jamais un existant ne peut justifier l'existence d'un autre existant" (N, 247). Dans un article récent,[121] George Bauer

insiste encore sur cette idée que La Nausée ne peut être le roman de Roquentin, confirmant ce qu'il avait soutenu dans Sartre and the Artist.

D'une certaine façon, il semble que ce débat nie le mouvement-moteur de la recherche tâtonnante qui gît au coeur de La Nausée pour clore un développement à peine esquissé: il nous semble au contraire, qu'il faut maintenir cette notion essentielle à La Nausée, doublée du fait qu'une écriture telle qu'elle s'est écrite dans ce texte ne saurait s'arrêter sur une quelconque ébauche. Ainsi, l'importance du dénouement réside moins dans l'apparent désir de refuge dans la solution esthétique, c'est-à-dire, moins par la fin explicite que l'oeuvre postule dans sa fiction, que dans le nouveau départ qu'elle exprime. Car, à travers la mélodie "Some of these days," qui vit "de l'autre côté de l'existence," le marginal et solitaire Roquentin entrevoit la misérable existence de la collectivité humaine dans sa sympathie pour son compositeur, qui, comme tous les hommes,

> ...avait des ennuis, tout n'allait pas pour lui comme il aurait fallu: des notes à payer--et puis il devait bien y avoir quelque part une femme qui ne pensait pas à lui de la façon qu'il aurait souhaitée...Tout ça n'a rien de bien joli ni de bien glorieux. Mais quand j'entends la chanson et que je pense que c'est ce type-là qui l'a faite, je trouve sa souffrance et sa transpiration ...émouvantes...C'est la première fois depuis des années qu'un homme me paraît émouvant.
>
> (N, 246)

Nouveau départ donc dans la mesure où Roquentin semble vouloir réaliser son destin en tenant compte des hommes: "Et il y aurait des gens qui liraient ce roman et qui diraient: 'C'est Antoine Roquentin qui l'a écrit...' et ils penseraient à ma vie..." (N, 248), et son oeuvre serait un "témoin sans pitié" (N, 244). Il y a donc changement chez Roquentin, changement qu'il est possible de retracer dans l'évolution de Sartre: en 1964,

il dit à Jacqueline Piatier: "Dès l'époque de La Nausée je voulais faire une morale,"[122] où il semble indiquer qu'à travers La Nausée se formulait tranquillement une nouvelle vision et que l'oeuvre elle-même en signalait la transition. D'ailleurs, ne le confirme-t-il pas à Claudine Chonez quelques mois après la parution de La Nausée:

> On a accusé La Nausée d'être par trop pessimiste. Mais attendons la fin. Dans un prochain roman, qui sera la suite, le héros redressera la machine. On verra l'existence réhabilitée, et mon héros agir, goûter l'action.[123]

Il ne pouvait évidemment pas terminer La Nausée dans les termes énoncés à C. Chonez sans faire violence à la logique du récit. Mais comme l'a noté Terry Keefe, "...an important feature of the very end of La Nausée is that Roquentin is at last considering doing something for himself, considering taking some kind of positive action that may partially justify his existence in his own eyes..."[124]

Les considérations morales qu'on peut relever dans la terminologie des dernières pages de La Nausée - "sauvées," "lavés du péché d'exister," "justifier son existence," "honte," "me rappeler ma vie sans répugnance," "m'accepter" - semblent confirmer les nouvelles dispositions de Roquentin. Comme on peut imputer ces attitudes à Sartre lui-même, dans la mesure où il y a entre l'auteur et son personnage une sorte de symbiose caractérielle, il semble qu'on puisse lui imputer le désir, la volonté de devenir ce que le Tarrou de La Peste souhaitait, c'est-à-dire, d'être un "saint sans Dieu."[125] Tout au moins a-t-il dépassé le dilemme qui hantait Krapp dans La Dernière bande:[126] ce n'est plus la littérature ou la vie pour le Sartre de 1938, mais une recherche sur et par l'écriture qui tenterait de réduire la distance entre la morale et l'esthétique entendues comme incompatibles encore

dans l'Imaginaire. C'est cette recherche de la "grâce efficace, cette prière pour prier," tel ce personnage de Camus, le peintre Jonas à qui son ami Rateau dit: "Ce ne sont pas tes tableaux que j'aime. C'est ta peinture."[127]

Au coeur de La Nausée naît une exigence modelée sur la négation radicale d'un monde insupportable qui se donne dès lors à changer. La notion d'engagement qui apparaîtra plus tard dans l'oeuvre de Sartre trouve sa première manifestation dans La Nausée, au niveau de la fiction d'abord, mais qui ne peut être sans susciter une esthétique de l'écriture conforme à la vision qui la sous-tend. Le "solitaire" Sartre passe avec La Nausée au "solidaire"; c'est du moins ce qu'en pense Merleau-Ponty dix ans après la parution du roman:

> Quand Sartre, aujourd'hui, se dit humaniste, ce n'est pas qu'il ait changé d'avis, car ce qu'il respecte dans l'homme, c'est cette imperfection fondamentale par laquelle il est seul capable de se faire. La sauvagerie de La Nausée est toujours là. Simplement, Sartre s'est avisé que dans le moment même où il les jugeait durement, les hommes lui tenaient à coeur.[128]

La Nausée, oeuvre "engagée"? Avant même que Sartre ne définisse ce qu'il entend par cela? Ne veut-elle pas "montrer, démontrer, démystifier, dissoudre les mythes et les fétiches dans un petit bain d'acide critique" (S, IX, 35), ces qualités dont devrait faire preuve toute oeuvre engagée, aux yeux de Sartre? Et cela, non pas strictement au niveau du contenu, mais également au niveau de l'écriture entendue comme négativité et recherche au sens où "écrire c'est toujours mettre l'écriture toute entière en question" (S, IX, 31). C'est, en effet, ces deux éléments qui se complètent pour marquer le sens de La Nausée que Merleau-Ponty associe à la véritable écriture existentielle, elle qui produit une littérature qui

> se donne pour tâche non pas d'expliquer le monde ou d'en d'en découvrir les "conditions de possibilité" mais de formuler une expérience du monde, un contact avec le monde qui précède toute pensée sur le monde. Désormais ce qu'il y a de métaphysique dans l'homme ne peut plus être rapporté à quelque au-delà de son être empirique--à Dieu, à la conscience--c'est dans son être même, dans ses amours, dans ses haines, dans son histoire individuelle ou collective que l'homme est métaphysique, et la métaphysique n'est plus, comme disait Descartes, l'affaire de quelques heures par mois; elle se présente, comme le pensait Pascal, dans le moindre mouvement du coeur.129

C'est donc la totalité humaine dans ces manifestations en situation que vise à exprimer cette littérature, et non pas l'homme passé ou futur selon les conventions d'un idéal périmé. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le crédo artistique sartrien: "Si la littérature n'est pas tout, elle ne vaut pas une heure de peine. C'est cela que je veux dire par 'engagement'" (S, IX, 15), déclare-t-il en 1960.

Il faut voir si sa conception originelle d'une littérature engagée, c'est-à-dire, celle de 1947, correspond à ce critère.

NOTES

[1] Henri Ellenberger, "Les Mots de Sartre," Dialogue, 3, no. 4 (1965), p. 433.

[2] Jean-Paul Sartre, Les Mots (Paris: Gallimard, 1964; Folio, 1972).

[3] Voir Albert Camus, Carnets (Paris: Gallimard, 1962).

[4] Voir André Gide, Si Le Grain ne meurt (Paris: Gallimard, 1954).

[5] Jean-Paul Sartre, Baudelaire (Paris: Gallimard, 1963).

[6] Jean-Paul Sartre, Saint Genet, comédien et martyr (Paris: Gallimard, 1952).

[7] Jean-Paul Sartre, L'Idiot de la famille, tomes 1-3, (Paris: Gallimard, 1971, 1972).

[8] Voir Shakespeare, King Richard the Third (Acte 1, scène 1), et Hamlet (Acte 2, scène 2), in William Shakespeare: The Complete Works (London and Glasgow: Collins, 1964).

[9] Voir Chateaubriand, Mémoires d'outre-tombe (Paris: Gallimard, 1951), p. 18.

[10] Jean-Jacques Rousseau, Les Confessions (Paris: Garnier Frères, 1964), p. 6.

[11] Voir Dostoievsky, The Adolescent, translated by Andrew MacAndrew (New York: Doubleday, 1971); The Idiot, translated by Constance Garnett (Melbourne: W. Heinemann, 1961).

[12] Ellenberger, op. cit., p. 433.

[13] Ibid., p. 433.

[14] On retrouve de semblables formules dans Saint Genet et L'Idiot.

[15] "Jean-Paul Sartre s'explique sur Les Mots," entretien avec Jacqueline Piatier, in Le Monde (18 avril 1964).

[16] Edouard Morot-Sir, "Tout un homme...," Magazine Littéraire, nos. 103-104 (1975), p. 10.

[17] Voir la deuxième partie de Albert Camus, L'Etranger (Paris: Gallimard, 1942).

[18] Ellenberger, op. cit., p. 435.

[19] Philippe Lejeune, Le Pacte autobiographique (Paris: Editions du Seuil, 1975), p. 209.

[20] Le deuxième chapitre de cette première partie portera sur cette "problématique de l'écriture."

[21] C'est nous qui soulignons.

[22] Michel Rybalka, "...à trente ans, ce beau coup: la nausée," Magazine Littéraire, nos. 103-104 (1975), p. 15.

[23] Dans un "entretien inédit" rapporté par Rybalka, p. 16.

[24] Rybalka, p. 15.

[25] La seule épigraphe des Mots (p. 140), tiré de Chateaubriand.

[26] Voir la première partie des Mots, surtout pp. 72-78.

[27] Solange-Claude Josa, "Les Mots," Esprit, 32, no. 327 (1964), p. 655.

[28] M. Verhoeff dans une discussion après un exposé de Jacques Lecarme, "'Les Mots' de Sartre: un cas limite de l'autobiographie?," Revue d'histoire littéraire de la France, 75 (1975), p. 1064.

[29] Josa, op. cit., p. 657.

[30] Morot-Sir, op. cit., p. 11.

[31] Garine, par exemple, dans André Malraux, Les Conquérants (Paris: Gallimard, 1928); ou encore Perken et Claude dans André Malraux, La Voie Royale (Paris: Gallimard, 1930).

[32] C'est-à-dire, faire comme son père qui "tenta de se réfugier dans la mort" (M, 16).

[33] Voir Sartre, Les Mots, op. cit., p. 19.

[34] Ibid., pp. 183-85.

[35] Ibid., pp. 186-93.

[36] Lejeune, op. cit., p. 220.

[37] Voir l'explication de Lejeune, pp. 220-21.

[38] Ibid., p. 221.

[39] Dans un entretien (17 juin 1973) avec Francis Jeanson, in Jeanson, Sartre dans sa vie (Paris: Editions du Seuil, 1974), p. 289.

[40] Ibid., p. 290.

[41] Voir aussi Philippe Lejeune, L'Autobiographie en France (Paris: Librairie Armand Colin, 1971).

[42] Lejeune, Le Pacte autobiographique, op. cit., p. 221.

[43] Voir Jeanson, op. cit., p. 292.

[44] Voir l'excellente analyse de Lejeune, pp. 221-24.

[45] Ibid., p. 222.

[46] Jeanson, p. 289, op. cit., p. 289.

[47] Ibid., p. 290.

[48] Lejeune, op. cit., p. 222.

[49] Piatier et Sartre, entretien.

[50] George Bauer, Sartre and the Artist (Chicago: The University of Chicago Press, 1969), p. 17.

[51] Ibid., p. 31.

[52] Geneviève Idt, La Nausée: Sartre (Paris: Hatier, 1971), p. 34.

[53] Le mot "mystification" revient souvent sous la plume de Sartre: d'une part, il signale la tromperie, la duperie qu'on exerce chez les autres, la "mystification néo-colonialiste", (Voir S.V, 25-56) par exemple; d'autre part, c'est en quelque sorte un ressort de la mauvaise foi, où l'on accepte de se leurrer pour se masquer une vérité, un fait qu'on ne veut pas reconnaître. (Voir Les Mots - "mystificateur - mystifié".)

[54] Bauer, op. cit., p. 30.

[55] C'est nous qui soulignons.

[56] Voir Les Mots et nombre d'interviews.

[57] Idt, op. cit., p. 7.

[58] Cité plus haut: voir note 22.

[59] Idt, op. cit., pp. 21-23.

[60] George Raillard, La Nausée de Jean-Paul Sartre (Paris: Librairie Hachette, 1972).

[61] Michael Berkvam, "Les Pouvoirs du mot," Revue des Sciences Humaines, no. 148 (1972), p. 549.

[62] Raillard, op. cit., p. 44.

[63] Georges Poulet, Le Point de départ (Paris: Plon, 1964), p. 226.

[64] Voir Sartre, La Nausée, pp. 139-46.

[65] Raillard, op. cit., p. 49.

[66] Idt, op. cit., p. 61.

[67] Raillard, op. cit., p. 50.

[68] Ibid., p. 51.

[69] Idt, op. cit., p. 34.

[70] Raillard, op. cit., p. 53.

[71] Ibid., p. 54.

[72] Ibid., p. 56.

[73] Voir Raillard, pp. 57-63.

[74] Voir Jean-Paul Sartre, L'Etre et le néant (Paris: Gallimard, 1943), p. 404.

[75] Raillard, op. cit., p. 64.

[76] LaCapra, op. cit., p. 100.

[77] Voir Michel Contat et Michel Rybalka, Les Ecrits de Sartre (Paris: Gallimard, 1970), p. 61.

[78] Raillard, op. cit., p. 65.

[79] Ibid., p. 66.

[80] Ibid., p. 66.

[81] LaCapra, op. cit., p. 101.

[82] Raillard, op. cit., p. 66.

[83] Ibid., p. 67.

[84] LaCapra, op. cit., p. 113.

[85] Voir Sartre, La Nausée, pp. 63-64.

[86] Raillard, op. cit., p. 70.

[87] Idt, op. cit., p. 15.

[88] Voir Sartre, La Nausée, pp. 155-156.

[89] LaCapra, op. cit., pp. 103-104.

[90] Raillard, op. cit., p. 72.

[91] Voir Raillard, pp. 72-73, pour une liste incomplète de ces modèles.

[92] Voir Idt, pp. 21-23, pour un relevé sommaire des styles de La Nausée.

[93] Raillard, op. cit., p. 78.

[94] Ibid., p. 78.

[95] Maurice Blanchot, L'Espace littéraire (Paris: Gallimard, 1955), p. 7.

[96] LaCapra, op. cit., p. 111.

[97] Morot-Sir, op. cit., p. 14.

[98] Cité par Pierre-Georges Castex et Paul Surer, Manuel des études littéraires françaises: XIXe siècle (Paris: Librairie Hachette, 1950), p. 222.

[99] Claude Cuénot, "Littérature et philosophie chez Jean-Paul Sartre," Renaissances, no. 21 (1946), p. 50.

[100] Maurice Blanchot, La Part du feu (Paris: Gallimard, 1949), p. 200.

[101] André Breton, "Premier Manifeste," in Manifestes du surréalisme (Montreuil: J.J. Pauvert, 1962), p. 40.

[102] Georges Bataille, "Le Surréalisme et sa différence avec l'existentialisme," Critique, no. 2 (1946), p. 110.

[103] Voir Jean-Paul Sartre, "Erostrate" et "L'Enfance d'un chef," in Le Mur (Paris: Gallimard, 1939).

[104] Edward Ahearn, "Negative Ecstasy: Experience and Form in the 'Jardin public' Passage in La Nausée," in Fiction, Form, Experience: The French Novel from Naturalism to the Present, Grant Kaiser, ed. (Montreal: France-Québec, 1976), p. 144.

[105] Charles Baudelaire, Les Fleurs du mal (Paris: Librairie Larousse, 1959), p. 21.

[106] William Plank, Sartre and Surrealism, dissertation, (University of Washington Press, 1972), p.

[107] Idt, op. cit., p. 7.

[108] Voir Blaise Pascal, Oeuvres Complètes (Paris: Gallimard, 1954), p. 1157.

[109] M. Verhoeff, op. cit., p. 1064.

[110] Albert Camus, "La Nausée de Jean-Paul Sartre," in Essais (Paris: Gallimard et Calmann-Lévy, 1965), p. 1419.

[111] Iris Murdoch, Sartre: Romantic Rationalist (New Haven and London: Yale University Press, 1965).

[112] Gérald Prince, Métaphysique et technique dans l'oeuvre romanesque de Sartre (Genève: Droz, 1968).

[113] Suzanne Lilar, A Propos de Sartre et de l'amour (Paris: Grasset, 1967).

[114] Sydney Mendel, "From Solitude to Salvation: A Study in Development," Yale French Studies, 30 (1962), p.54.

[115] Anthony Manser, Sartre. A Philosophic Study (London: Athlone Press, 1966).

[116] George Bauer, Sartre and the Artist, p. 40.

[117] Robert Champigny, "Sens de La Nausée," PMLA LXXX (1955).

[118] Hazel Barnes, The Literature of Possibility (Lincoln: University of Nebraska Press, 1959).

[119] Voir Raillard, op. cit., p. 80.

[120] Voir Idt, op. cit., pp. 34-35.

[121] George Bauer, "Interview as Autobiography," L'Esprit Créateur, 17, no. 1 (1977), p. 61.

[122] Jacqueline Piatier, entretien avec Sartre, Le Monde (18 avril 1964).

[123] Rapporté par Contat et Rybalka, Les Ecrits de Sartre, p. 66.

[124] Terry Keefe, "The Ending of Sartre's La Nausée," Forum of Modern Language Studies (1978), p. 231.

[125] Voir Camus, La Peste (Paris: Gallimard, 1947).

[126] Samuel Beckett, La Dernière Bande suivi de Cendres (Paris: Les Editions de Minuit, 1959).

[127] Voir Camus, "Jonas ou l'artiste au travail," in L'Exil et le royaume (Paris: Gallimard, 1957), p. 122.

[128] Maurice Merleau-Ponty, Sens et non-sens (Paris: Nagel, 1948). p. 80.

[129] Ibid., p. 48.

DEUXIEME PARTIE

POUR UNE THEORIE DE L'ENGAGEMENT LITTERAIRE

INTRODUCTION

"MISE EN SCENE" DU CONCEPT DE L'ENGAGEMENT; RECEPTION CRITIQUE

Avant même que ne paraisse le Qu'est-ce que la littérature?[1] suite à deux articles qui avaient paru lors du lancement de la revue les Temps Modernes,[2] Sartre s'était déjà attiré les foudres d'une certaine critique si l'on en juge par le ton polémique et lapidaire de la courte préface à cet essai théorique. Sartre utilise la préface pour situer le débat: il s'adresse directement à ces gens, "un jeune imbécile," "un vieux critique," "un petit esprit," "un folliculaire américain," "des esprits martiaux" (S, II, 57), et à certains auteurs dont on soupçonne les noms et que Sartre n'a jamais tenu en très grande estime.[3] Il balaie d'une boutade - "Que de sottises!" (S, II, 58) - leur critique les accusant de le juger "avant d'avoir compris;" puisqu'ils le condamnent "au nom de la littérature, sans jamais dire ce qu'ils entendent par là, dit-il, la meilleure réponse à leur faire, c'est d'examiner l'art d'écrire..." (S, II, 58).

En fait, voulant étendre le débat à toute l'histoire de la littérature française, il ajoute modestement qu'il se propose d'examiner une question "que personne ne s'[est] jamais demandé" (S, II, 58), paraît-il; c'est une chose qu'il fera, il convient, "sans préjugés."

A tout seigneur, tout honneur: c'est du moins l'impression qu'il

donne, impression affermie par l'image qu'une immense notoriété lui renvoie au lendemain de la guerre. Conscient et convaincu désormais de la responsabilité historique de l'écrivain et culpabilisé par son apolitisme d'avant-guerre, voici que se présente à lui une "chance unique" pour se racheter et profiter de sa renommée pour jouer un rôle de meneur, c'est-à-dire, assumer pleinement ses responsabilités, quelles qu'en soient les exigences. Car, ce ton hautain de maître-professeur s'adressant à de pauvres étudiants qui n'ont pas compris la leçon d'hier, - "Donc, recommençons. Cela n'amuse personne, ni vous, ni moi. Mais il faut enfoncer le clou" (S, II, 58) - de celui qui se reconnaît le détenteur d'un savoir qu'il veut à tout prix faire comprendre et qui veut aussi châtier parce qu'on ne l'a pas compris au départ, comment l'expliquer? Si on l'accuse de vouloir renouveler le "réalisme socialiste," le "populisme en plus agressif," de vouloir "assassiner la littérature," c'est qu'on ne comprend rien à la question; au fait, ajoute-t-il, se peut-il qu'on ne l'ait jamais comprise, puisqu'il nie à la fin l'existence même de ce va-et-vient dialectique entre la théorie et la pratique littéraires dans l'histoire des lettres françaises?[4] Toujours est-il que Sartre renvoie la balle par les mêmes armes de la polémique qu'il semble vouloir susciter d'ailleurs: il ne s'agit pas simplement pour Sartre de vouloir contribuer pertinemment aux débats littéraires et politiques qui faisaient rage après la guerre, ni non plus de répondre avec la même violence à ses détracteurs. L'enjeu pour lui dépasse ces frontières: c'est un cri passionné, une exhortation lancée à l'intelligentsia française pour qu'elle prenne conscience de ses responsabilités en tant que directrice des consciences collectives. Quoi de mieux que

la polémique pour mener l'attaque contre l'écriture et la solitude bénigne de l'écrivain bourgeois, pour inciter les acteurs visés à sortir de leur taupinière pour s'expliquer, prendre parti, dialoguer enfin. Sur cette dialectique des points de vue débattus devant un public attentif naîtra peut-être une résolution commune qui saura "infuser un sang nouveau" à la littérature, et par là même, réhabiliter un art en déconfiture depuis les excès de la guerre. Sartre tient surtout à réveiller et à rallier les esprits à une cause qu'il conçoit comme étant faite par et pour tous les hommes.

Nul doute qu'il y a, sur le plan plus personnel, un élément d'auto-flagellation pour son apolitisme d'avant-guerre qu'il ne compte pas expier seul pour n'avoir pas été le seul "coupable," que ce soit par résignation ou démission par le silence, ou traîtrise par choix. De toute façon, son immense notoriété le désigne comme meneur de foules: il compte en assumer l'entière responsabilité. Donc, allons pour la polémique...

Mais la critique a-t-elle mal compris? Comment interpréter cette phrase du premier article: que la littérature redevienne "ce qu'elle n'aurait jamais dû cesser d'être: une fonction sociale" (S, II, 16); encore,"Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher" (S, II, 13). Sartre les condamne pour s'être retirés de l'arène publique au moment où ils se trouvaient au premier plan: il leur oppose Voltaire dans l'affaire de Calas, Zola pour Dreyfus, et Gide au Congo, pour réitérer que l'écrivain est un personnage public, qu'on attend sa voix, et que son silence est aussi signifiant.

Plus loin, dans la même veine polémique, il prétend qu'Un Amour de Swann[5] est présenté par Proust comme "le prototype de l'amour" (S, II, 20) qu'il qualifie de "psychologie intellectualiste [...] et nous la tenons pour néfaste" (S, II, 20-21). Il va de soi que Proust, par le titre même, c'est-à-dire par l'emploi judicieux de l'article indéfini entendait tout autre chose. Une fois le sens du titre rétabli, l'argument de Sartre se dissipe dans les voiles d'une rhétorique de persuasion.

Mais il continue: il assigne une tâche à l'écrivain, celle de "servir la littérature" et "la collectivité" (S, II, 30). Car l'écrivain "est en situation dans son époque" (S, II, 13); alors, "puisque l'écrivain n'a aucun moyen de s'évader, nous voulons qu'il embrasse étroitement son époque" (S, II, 12), dans la plus profonde conscience de ses responsabilités.

Ceci devrait amener l'écrivain à comprendre, selon Sartre, que "l'oeuvre écrite est un fait social et l'écrivain avant même que de prendre la plume doit en être profondément convaincu...Il est responsable de tout: des guerres perdues ou gagnées, des révoltes et des répressions; il est complice des oppresseurs s'il n'est pas l'allié naturel des opprimés..." (S, II, 51). L'écrivain ne doit pas rechercher l'éternité dans la consécration posthume que lui donneront ses arrière-petits-enfants; au contraire, poursuit Sartre, "...c'est notre tâche d'écrivain de faire entrevoir les valeurs d'éternité qui sont impliquées dans [les] débats sociaux et politiques" (S, II, 15) de notre époque. En fait, la tâche de l'écrivain doit s'exercer sur le présent au niveau d'une recherche éclairée par les meilleurs choix qui s'imposent: "nous devons nous contenter de faire notre histoire à l'aveuglette, au jour le

jour, en choisissant de tous les partis celui qui nous semble présentement le meilleur..." (S, II, 43). Au reste, il faut que l'écrivain soit convaincu que c'est "tout un que de vivre et d'écrire" (S, II, 51).

Le rôle de l'écrivain ainsi dessiné, la littérature apparaît quelque peu subjuguée à une dimension sociale: en effet, conclut Sartre, "nous adhérons à ces vues, parce qu'elles nous semblent socialement utiles dans le moment présent, et parce que la plupart des esprits nous semblent les pressentir et les réclamer" (S, II, 23).

Ainsi présentée, sans doute un peu telle que la critique l'a retenue, cette conception de l'écrivain et de la littérature semble au départ transie d'éléments qui se prêtent à la contestation, indépendamment du point d'approche. C'est ce qui fera dire un peu plus tard à William Barrett, que Sartre accepte "...much too simply and wholeheartedly the plebeian or populist taste imbedded in the Marxist mind;" pour lui, Sartre a mal compris le rôle de l'écrivain engagé dans son époque: "...to exist deeply in one's time is not the same as to exist in the spotlight, to pass oneself off as a political leader or sage, and to lose oneself in all the more violently public currents."[6] Thierry Maulnier, signale que la conception sartrienne sonne le glas de la littérature;

> Si la cause de la littérature se confond avec celle de la lutte révolutionnaire pour la liberté, si la notion même de littérature s'évanouit dans l'éthique libertaire par laquelle Sartre veut échapper aux obsessions de l'horreur physiologique, de la laideur du monde et de la cruauté qui constituent la force d'animation de son oeuvre, et lui donnent sa force d'aimantation fascinatrice, c'est-à-dire son véritable contenu littéraire, alors l'oeuvre de Sartre n'a plus d'autre contenu que celui des justifications éthico-politiques, artificieusement confondues avec sa justification littéraire escamotée.[7]

Jean Isère, pour sa part, s'irrite de certaines notions, contradictoires, semble-t-il, et que Sartre utilise sans sourciller; par exemple: "...la contradiction vulgaire entre 'liberté' et 'impératif' est sans doute une de celles que Sartre assimile aisément."[8] Et André Vendôme, encore sur cette question d'esthétique et d'histoire, fait siennes les conclusions auxquelles est arrivé Maulnier: "Personne peut-être jusqu'à lui n'avait prolongé jusqu'à l'esthétique les conséquences d'une attitude athée qui se veut logique, mais ce n'est pas un hasard si cette esthétique se révèle décidément mortelle à l'art et à la littérature."[9]

Ainsi, on déclare que Sartre a véritablement opté pour le "littéraricide" en choisissant de subordonner la littérature à l'histoire; s'il n'y est pas encore, tout au moins Sartre "...is announcing the end of a whole literary period,"[10] note Barrett.

D'une certaine façon, il semble que Sartre se soit prêté aux violences de la critique: premièrement, il mêle (volontairement?) les intentions d'une revue, qui, loin de se limiter strictement à un apport littéraire, se promet de publier tout ce qui s'inspire d'une certaine conception "totalitaire"[11] de l'homme, et celles qui peuvent être à l'origine d'une oeuvre d'art. Deuxièmement, il donne au mot "littérature" un sens qui déborde son sens strict, enveloppant plutôt tous les genres littéraires (c'est-à-dire ici, tout écrit) - "reportage," études psychiatriques," "études historiques," "un poême, un roman d'imagination," "un écrit théorique," - "pourvu qu'ils s'inspirent de préoccupations qui rejoignent les nôtres...," phrase qui se termine par "...et qu'ils présentent, en outre, une valeur littéraire" (S, II, 30).

Peut-on croire que cette "valeur littéraire" s'adresse à tous

les "genres" dont il est question plus haut, ce qui serait absurde, ou change-t-il le sens même de la notion de "littéraire," chose qui n'est jamais précisée justement parce qu'elle serait inacceptable? Or, en supposant même qu'il y ait là un critère acceptable, comment réconcilier cette autre "politique" de la revue, à savoir, dit Sartre, que "...nous n'hésiterons pas plus à passer sous silence un livre excellent mais qui, du point de vue où nous nous plaçons, ne nous apprend rien de nouveau sur notre époque, qu'à nous attarder, au contraire, sur un livre médiocre qui nous semblera, dans sa médiocrité même, révélateur" (S, II, 29). A quoi peuvent se référer les mots "excellent" et "médiocre," sinon justement à ce seul critère que Sartre juge "essentiel" (sic), car, ajoute-t-il à la fin, "... l'engagement ne doit, en aucun cas, faire oublier la littérature" (S, II, 30).

Si Sartre semble mêler (à dessein, d'une part, conformément à une rhétorique de persuasion) les intentions d'une revue politique aux exigences de l'esthétique littéraire comme l'a décrié la critique, c'est que, outre le désir de faire éclater certaines notions qu'on donne pour acquises au fait "littéraire," il soulève une problématique de l'écrit encore non résolue dans cette première esquisse de sa théorie de l'engagement. La rhétorique de ce début renvoie à cette difficulté de pouvoir modeler une écriture "comme acte, acte pluridimensionnel, certes, mais dont l'aspect politique n'est pas le moindre," que M.A. Burnier entend comme "l'affirmation centrale"[12] de Qu'est-ce que la littérature?: difficulté exprimée ici dans ce curieux partage entre une revue politique qui se veut aussi littéraire, et une littérature qui soit politique.

L'important pour l'instant selon Sartre, est "d'aider à la défla-

tion littéraire" en lui "infusant un sang nouveau" (S, II, 30); et puisque "la littérature s'endort, poursuit-il, une bonne passion, fût-ce la colère, aura chance, peut-être, de la réveiller" (S, II, 53).

Sans doute a-t-il réussi si on en juge par la réaction massive et souvent négative de la critique qui le somme implicitement de préciser ses positions, de choisir l'art ou l'engagement politique. Il est alors amené à rédiger son très fameux Qu'est-ce que la littérature? qu'il publie plus d'un an après la parution de deux premiers articles. Cette fois-ci, il mène l'attaque de front en tâchant de répondre aux questions que tout écrivain doit se poser devant le livre à faire: "Qu'est-ce qu'écrire?", "Pourquoi écrire?", et "Pour qui écrit-on?"

CHAPITRE I

LE LANGAGE POETIQUE

Dans l'optique de la littérature engagée qui doit se constituer "dans les perspectives d'un but précis qui est la réalisation d'une démocratie socialiste" (S, II, 310), l'entreprise d'écrire "ne saurait avoir pour fin la pure contemplation" (S, II, 70), car, "la fin du langage est de communiquer" (S, II, 72). Pour ce faire, il faut déjà concevoir le langage comme instrument capable d'indiquer "correctement une certaine chose du monde ou une certaine notion" (S, II, 70). Si "parler, c'est agir," dans la mesure où "toute chose qu'on nomme n'est déjà plus la même" (S, II, 72), c'est-à-dire que "dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer" (S, II, 73), il suit que cette conception de l'écriture est exclusive de toute littérature qui considérerait la parole comme "un zéphyr qui court légèrement à la surface des choses, qui les effleure sans les altérer" (S, II, 72). Ou encore, que "le parleur est un pur témoin qui résume par un mot sa contemplation inoffensive" (S, II, 72). Sartre opte pour une littérature de désignation concrète, un signe chez lequel prime d'abord une dimension référentielle: le signifié, c'est-à-dire, le monde.

Se trouve ainsi exclue de la littérature engagée toute écriture qui ne considère pas le langage comme action sur le monde, ou qui le considère comme fin en soi, ou pour qui le signifié est peut-être le signe lui-même, tel le poète, par exemple, qui conçoit d'abord "la parole comme une barrière" (S, II, 65), ou comme un "microcosme." En fait, poursuit Sartre,

> on comprendra facilement la sottise qu'il y aurait à réclamer un engagement poétique. Sans doute l'émotion, la passion même--et pourquoi pas la colère, l'indignation sociale, la haine politique--sont à l'origine du poème. Mais elles ne s'y expriment pas.
>
> (S, II, 69)

Sartre est ainsi amené à bannir de la littérature engagée ce que certains entendent comme étant le plus "littéraire," tel Robert Champigny qui voit dans la poésie, "le genre qui pousse le plus loin dans le détail la conversion esthétique du langage."[13] C'est pourtant sur cette distinction entre deux utilisations d'un langage que naît la théorie sartrienne du langage poétique et du langage prosaïque.

A. Sartre et Valery: poésie: prose = danse: marche

Sartre les oppose d'abord dans le couple "signe-chose": la poésie est du côté de la peinture, de la musique, de la sculpture; pour le poète les mots sont des choses, ils ont une opacité, une physiologie comme les matières réelles, tandis que pour le prosateur, les mots sont des signes qui renvoient au monde et s'effacent subtilement au profit de la chose signifiée. Cette distinction n'est pas sans rappeler celle que Valéry a déjà signalée lorsqu'il définit sa conception du langage poétique. L'unité de pensée entre les deux auteurs, manifestée d'abord au niveau philosophique, comme l'a relevé le critique Laurent LeSage,[14] se trouve clairement affichée suivant leurs conceptions de l'écriture littéraire. Dans la prose, selon Valéry, la forme ne survit pas à l'acte d'intellection qu'elle suscite, "elle se dissout dans la clarté, elle a agi, elle a fait comprendre, elle a vécu." Le poème, au contraire, ne périt jamais: "il est fait expressément pour renaître de ses cendres et

redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être."[15] On verra d'ailleurs, à l'exemple de Gérard Genette, qu'il faut ranger Sartre dans le cercle des héritiers de Valéry.

Valéry, comme Sartre le fera plus tard, abâtardit pour le dénigrer un pôle de l'équation prose/poésie, mais en sens inverse de Sartre: "...c'est d'ailleurs précisément cette inattention à l'art de la prose qui permet l'antithèse commode prose/poésie, et la notion même de langage poétique."[17] Ce poète, "réfractaire" au cratylisme,[18] au moins dans un versant de sa pensée, veut créer chez le lecteur un "état poétique"[19] (comme il y aurait, d'une certaine façon, un état "naturel" de la "nausée")[20] à travers le poème:

> Tous les arts ont été créés pour perpétuer, changer, chacun selon son essence, un moment d'éphémère délice en la certitude d'une infinité d'instants délicieux. Une oeuvre n'est que l'instrument de cette multiplication ou régénération possible.[21]

Il est alors amené à comparer le langage poétique, comme instrument créateur de l'état désiré, à la musique qui extrait des sons du monde des bruits, bien que cette théorie échoue dans la mesure où le poète, contrairement au musicien, ne possède pas la technique déjà effectuée pour son art. En effet, il oeuvre sur du langage, cette "collection de termes et de règles traditionnels et irrationnels...(ce) mélange d'excitations auditives et psychiques parfaitement incohérentes."[22] Genette précise que cette comparaison n'a pas pour but d'éclairer la différence entre prose et poésie ("selon," dit-il, "la formule implicite poésie:prose=son:bruit"),[23] mais bien plutôt d'insister "sur l'unité du matériau linguistique commune aux deux types de discours,"[24] parce que, sur un certain plan, poésie=prose alors que son≠bruit.

Valéry emprunte alors à Malherbe le parallèle bien connu, à savoir: poésie:prose = danse:marche, car il y a effectivement l'emploi des mêmes moyens à des fins différentes: comme le précise Genette, la danse

> vise non un but à atteindre, un objet à saisir, mais un état à produire, une euphorie à quoi elle ne conduit pas, mais qui coïncide avec elle, consiste en elle et meurt avec elle, de sorte qu'on ne peut prolonger ou renouveler l'une qu'en prolongeant et en répétant indéfiniment l'autre. Au contraire, quand l'homme qui marche a atteint son but, quand il a atteint le lieu, le livre, le fruit, l'objet qui faisait son désir et dont le désir l'a tiré de son repos, aussitôt cette possession annule définitivement tout son acte; l'effet dévore la cause, la fin a absorbé le moyen; et quel que fût l'acte, il n'en demeure que le résultat.[25]

Il en est de même pour le langage: la prose n'est "qu'un moyen qui s'absorbe et s'annule dans sa fin. Son seul but est d'être compris, "...la compréhension de (la) phrase consiste en toute autre chose qu'elle...;"[26] la poésie, de son côté, suppose une certaine inflexion, un rythme, un ton: "alors, même si vous l'avez comprise, elle survit à sa compréhension, revient en vous, se fait redire...Telle est en effet la marque du message poétique: qu'il refuse de s'annuler dans sa signification."[27] Ainsi, le langage prosaïque "s'abolit dans sa fonction," tandis que le poétique "se survit et se reproduit perpétuellement dans sa forme."[28]

Se trouve ainsi établi chez Valéry la prépondérance de la forme "...non le sens, mais l'existence du vers..." dans le premier temps du développement de sa poétique, comme chez Mallarmé, qui voulait que l'on fît des vers "non avec des idées mais avec des mots."[29] Et Genette de conclure: "Le propre de la prose est de toujours tolérer plusieurs

formes pour un seul sens; celui du poème, inversement, est de toujours proposer plusieurs sens sous une seule forme."[30]

Sartre tranche aussi nettement cette distinction entre la prose et la poésie. Ayant affirmé contre les "malins," qu'effectivement il n'est pas question d'engager la peinture, la musique, ou la poésie, ou pas "de la même manière," il précise que ce parallélisme entre les arts n'existe pas, "...ce n'est pas seulement la forme qui différencie, mais aussi la matière" (S, II, 60). "Le principe de ce partage, note Genette, n'est pas d'ordre esthétique. ...mais d'ordre sémiotique: les arts utilisent, ou plutôt manient et agencent des choses, ...la littérature au contraire (poésie exclue) n'a affaire qu'aux significations et elle seule est dans ce cas..."[31]

En effet, poursuit Sartre, comment peut-on engager la poésie, alors, qu'elle "sert" les mots: le poète "considère les mots comme des choses et non comme des signes," "le poète est en deça" (S, II, 64) des mots, "il s'arrête aux mots;" pour lui, "le langage est une structure du monde extérieur," le mot est utilisé pour "sa sonorité, sa longueur, ses désinences masculines ou féminines, son aspect visuel (qui) lui composent un visage de chair qui représente la signification plutôt qu'elle ne l'exprime" (S, II, 66). Du coup, Sartre semble établir un parallélisme rigoureux avec les arts où la prose est exclue: le mot poétique semble être vidé de toute signification qui serait son lot normal en dehors de toute forme littéraire.

Par contre, "l'empire des signes, c'est la prose" (S, II, 63), et "l'ambiguïté du signe implique qu'on puisse à son gré le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée..."

(S, II, 64); "l'homme qui parle est au delà des mots, près de l'objet..." (QL, 64). Contrairement au poète, le prosateur

> est en situation dans le langage, investi par les mots; ce sont des prolongements de ses sens, ses pinces, ses antennes, ses lunettes; il les manoeuvre du dedans, il les sent comme son corps, il est entouré d'un corps verbal dont il prend conscience et qui étend son action sur le monde.
>
> (S, II, 65)

C'est-à-dire, qu'en tant que signes qui désignent, les mots donnent une conscience du monde comme le toucher, l'odorat; le prosateur les possède comme un sixième sens qui lui font découvrir le monde, il est le centre à partir duquel se meuvent les différentes appréhensions du monde dont le langage n'est pas le moindre. Ainsi conçue,

> la prose est utilitaire par essence..., sa matière est naturellement signifiante: c'est-à-dire que les mots ne sont pas d'abord des objets, mais des désignations d'objets.
>
> (S, II, 70)

On voit où veut nous amener Sartre: pour qu'une littérature renvoie directement au monde, pour qu'elle exerce directement une action sur le monde, il faut d'abord débarrasser son expression de tout résidu qui diminuerait sa parfaite transparence, ou, ce qui semble plus juste, que si cette transparence est impossible étant donné la nature des mots, il faut au moins faire en sorte que ce résidu "passe inaperçu." Ainsi, on évite, comme le voulait Valéry pour la poésie, que la phrase excite et exige à se faire répéter, "à se faire reproduire dans sa forme." Sartre tente de ramener la littérature à un langage de stricte nomination, au niveau élémentaire de la "marche" valéryenne, qui, comme Genette l'a remarqué, n'est pas exactement celui de la prose. C'est pourtant

l'ambiguïté que semble maintenir Sartre, employant tantôt "prosateur," tantôt "parleur." Toujours est-il que la distinction entre prose et poésie reste, à ce stade-ci, radicale dans la conception sartrienne.

B. Poésie et mimétisme: chose/sens

Or, est-il possible de faire abstraction de la signification du mot et de le traiter comme pure réalité? Il est possible de concevoir une expérience "poétique" où les mots, où les bouts de syllabes soient employés pour leur résonance ou leur apparence strictes. Mais alors, ils ne seraient plus "mots," car "la signification est essentielle à la définition du mot;"[32] impossible alors de lui donner une stricte dimension matérielle, de le traiter comme un "pur objet." Sartre le sait d'ailleurs, qui dit: "...c'est en effet la signification seule qui peut donner aux mots leur unité verbale: sans elle ils s'éparpilleraient en sons ou en traits de plume" (S, II, 65). Pour comprendre les volte-face de Sartre, Genette nous invite à reprendre cette opposition entre chose et signe qu'il qualifie d'abord d'"asymétrique, ou boiteuse" parce que les "signes" ne peuvent être qu'une "espèce de 'choses'" qui n'existent pas "pour elles-mêmes,"[33] mais renvoient à un quelconque extérieur. Il est alors impossible de soutenir que les mots soient de pures choses, par définition; mais s'ils ne sont que des "choses-signes," alors on tombe dans le domaine de la prose, "ce qui est apparemment insupportable," pour Sartre, dit Genette. Qu'en dit Sartre?

> Si [le poète] s'arrête aux mots, comme le peintre fait aux couleurs et le musicien aux sons, cela ne veut pas dire qu'ils aient perdu toute signification à ses yeux...Seulement elle devient naturelle, elle aussi; ce n'est plus le but toujours hors d'atteinte

> et toujours visé par la transcendance humaine; c'est une propriété de chaque terme, analogue à l'expression d'un visage, au petit sens triste ou gai des sons et des couleurs...
>
> (S, II, 65)

Dans ce "petit sens" "naturel" comme un résidu qui imprègne singulièrement toute chose, Genette reconnaît le "phusei cratylien" ("...la thèse dite naturaliste selon laquelle chaque objet a reçu une 'dénomination juste' qui lui revient selon une convenance naturelle...")[34] qui signale chez Sartre le terme moyen entre l'insignifiance des choses et la signifiance des signes. C'est dans un autre texte qu'il faut aller chercher l'explication:

> Les choses ne signifient rien. Pourtant chacune d'elles a un sens. Par signification il faut entendre une certaine relation conventionnelle qui fait d'un objet présent le substitut d'un objet absent: par sens, j'entends la participation d'une réalité présente, dans son être, à l'être d'autres réalités, présentes ou absentes, visibles ou invisibles, et de proche en proche à l'univers. La signification est conférée du dehors à l'objet par une intention signifiante, le sens est une qualité naturelle des choses; la première est un rapport transcendant d'un objet à un autre, le second une transcendance tombée dans l'immanence.
>
> (SG, 283)

La radicale opposition qui est apparue au début se transforme sous l'empire d'une analyse pratique, telle le Saint Genet, en deux "signifiances"[35] (emploi de Genette pour englober les deux concepts), à savoir, la signification pour les mots de la prose, et le sens pour ceux du poème. Il reste à savoir maintenant d'où vient ce "sens naturel" que possèdent les choses, pour ne pas le confondre avec le signe.

Sartre, se référant à la Phénoménologie de la perception[36] de Merleau-Ponty, accepte qu'il n'y a "de qualité ou de sensations si

dépouillées qu'elles ne soient pénétrées de signification" (S. II, 60). Or, n'est-ce pas contredire une thèse importante dans la philosophie de Sartre que de supposer aux choses un sens quelconque? L'être-en-soi tel que décrit dans l'Etre et le Néant[37] n'est qu'un objet là dans le chaos universel, comme l'a compris Heidegger, dénué de sens, en lui-même car toute "signification suppose l'homme" (EN, 692). Sartre ajoute que ce n'est pas contredire sa thèse originelle que de supposer cette autre dimension aux choses, nullement fondée sur l'anthropomorphisme bachelardien, cette "immense symbolique universelle." Il rejette chez Bachelard son concept de "l'imagination matérielle" (EN, 690) (le jugeant toutefois fort intéressant) parce qu'il implique un subjectivisme qui vient structurer les qualités des choses au lieu de découvrir leurs structures objectives.

Lorsque Sartre parle du "sens" comme d'une "transcendance tombée dans l'immanence," il veut dire que

> l'homme, étant transcendant, (il) établit le signifiant par son surgissement même et le signifiant à cause de la structure même de la transcendance est un renvoi à d'autres transcendants qui peut se déchiffrer sans recours à la subjectivité qui l'a établi.
>
> (EN, 692)

Ce qui revient à dire que les choses sont douées de qualités objectives qui les distinguent et dont l'homme fait l'expérience comme révélation de l'être. Si toute chose manifeste l'être, elle le manifeste selon ses qualités propres, et "le surgissement du pour-soi à l'être étant appropriatif" (EN, 697), c'est sur le mode de la chose que se fera l'expérience de l'être, c'est-à-dire, "en tant que [la chose] est

présentement ce qui manifeste le monde, et l'ébauche de nous-mêmes, en tant que l'appropriation esquisse quelque chose comme un acte fondant de [la chose]" (EN, 698). Sartre conclut:

> Ce qui revient vers nous alors, comme une qualité objective, est une nature neuve qui n'est ni matérielle (et physique), ni psychique, mais qui transcende l'opposition du psychique et du physique, en se découvrant à nous comme l'expression ontologique du monde tout entier. Elle devient tant que dure le contact le sens du monde tout entier.
>
> (EN, 698)

Si, par exemple, on rattache la qualité de visqueux à quelque conduite humaine liée donc à des attitudes morales et humaines, c'est selon Sartre, le résultat de l'expérience de l'être-visqueux comme mode de révélation du monde. Cette "agonie de l'eau" (EN, 699) est la révélation de l'être agonisant. D'où le "sens" des choses, dont Sartre dirait peut-être, qu'elles sont susceptibles de compréhension mais non de connaissance.

Sartre suppose donc que "ce petit sens" habite les mots-choses de la poésie comme il habite l'objet: en effet, dit-il, il faut qu'ils aient "déjà quelque chose comme un sens" (S, II, 61) pour que l'artiste les choisisse, même si ce choix peut refléter "ses tendances les plus profondes." Ou encore, c'est cette relation d'"immanence" entre la chose et la signifiance dont elle est "imprégnée" qui dirige l'expression artistique, mais non dans une intention signifiante puisque l'artiste crée un objet. Et cet objet, par exemple, "cette déchirure jaune du ciel au-dessus du Golgotha, le Tintoret ne l'a pas choisie pour signifier l'angoisse, [...] elle est angoisse, et ciel jaune en même temps....: c'est une angoisse faite chose" (S, II, 61). Il faut comprendre ici que Sartre ne veut pas tout simplement marquer la différence entre deux façons de "désigner"

quand il dit que le jaune ne "signifie" pas angoisse. Si dans la prose, le mot est signe désignant le signifié, rien de tel, prétend-il, en poésie ou en peinture. Le jaune du ciel n'est pas un signe: il est ciel jaune, et jaune de l'angoisse, en même temps, mais choisi avant tout selon les rapports qu'il entretient avec tous les éléments peints sur la toile. S'il était signe, il renverrait au jaune qu'on rencontre dans certaines fleurs, par exemple, ainsi dénué de signification à moins qu'on cesse de considérer celles-ci comme fleurs. De là, le jaune qui apparaît sur la toile est chose créée: un objet se métamorphosant en angoisse, en ciel jaune, en cri, en feu du ciel, toujours plus ou moins jaune, un jaune indéchiffrable.

C'est un sens inexprimable, immanent, qu'une "infinité de mots" ne saurait traduire, phénomène qui apparaît encore chez "les longs Arlequins de Picasso, ambigus et éternels, hantés par un sens indéchiffrable" (S, II, 63). Car, "on ne peint pas les significations, on ne les met pas en musique..." (S, II, 63); et Sartre d'expliciter davantage:

> (la signification) peut préparer une intention, l'orienter mais elle ne saurait la fournir puisque l'objet signifié est, par principe, extérieur au signe; (le sens) est par nature intuitif; c'est l'odeur qui imprègne un mouchoir, le parfum qui s'échappe d'un flacon vide et éventé.
>
> (SG, 283)

Pour Gérard Genette, dont certains passages de Mimologiques étudient les "habitudes cratyliennes" du langage poétique, la définition sartrienne du "sens" comme "participation d'une réalité présente, dans son être, à l'être d'autres réalités, présentes ou absentes...," le désamorce quelque peu. Car alors, la "relation sémantique" n'est plus

de ressemblance: plutôt, comme l'indique Sartre dans son exemple dans Saint Genet,- l'époque "XVII[e]" siècle, "dans les musées, s'accroche comme une gaze, comme une toile d'araignée, aux boucles d'une perruque, s'échappe par bouffées d'une chaise à porteurs" (SG, 283), - c'est une relation de "contiguïté," de "coexistence." "Tout se passe...comme si les signifiances naturelles se ramenaient pour Sartre aux signes motivés par contiguïté, à l'exclusion de tout autre type de motivation."[38] Si cette notion est parfaitement acceptable "hors la sphère linguistique," elle se révèle intenable lorsqu'il faut la transposer dans le domaine du langage: c'est exactement ce que Genette démontre,[39] pour ensuite ramener le débat au texte où se cachent les multiples facettes de la théorie sartrienne du langage poétique que l'auteur semble avoir soigneusement échafaudée.

Situé "hors du langage," le poète a d'abord avec les choses du monde "un contact silencieux," puis,

> se retournant vers cette autre espèce de choses que sont pour lui les mots, les touchant, les tâtant, les palpant, il découvre en eux une petite luminosité propre et des affinités particulières avec la terre, le ciel et l'eau et toutes les choses créées.
>
> (S, II, 65)

Genette retrouve Sartre sur le chemin du cratylisme; et ce dernier y arrive: "Faute de savoir s'en servir comme signe d'un aspect du monde, [le poète] voit dans les mots l'image d'un de ses aspects" (S, II, 65); un peu plus loin, Sartre définit clairement cette "pure relation mimétique":[40] "le langage tout entier est pour (le poète) le Miroir du monde" (S, II, 66). Ainsi le mot poétique jouit d'un "aspect physique": "sa sonorité, sa longueur, ses désinences masculines ou féminines, son

aspect visuel lui composent un visage de chair..." (S, II, 66). On a même l'impression que, possédant cette qualité de mimétisme, de "ressemblance magique," il réalise sur lui-même sa suffisance en tant qu'objet "incréé(...), comme les choses" (S, II, 66), vu du dehors. "Plus le mot poétique est 'ressemblant'," dit Genette, "plus il devient perceptible."[41]

Et de là, Genette nous cite l'exemple de Sartre, "Florence est ville et fleur et femme, elle est ville-fleur et ville-femme et fille-fleur tout à la fois" (S, II, 66), exemple qui renvoie, comme Jean Ricardou l'a montré, non à la poésie mais au fameux roman de Proust. Ricardou signale en effet, que "le raisonnement sartrien sur la poésie [est] l'exacte réminiscence d'un passage proustien où le roman commente ses propres mécanismes,"[42] phénomène qui n'est pas singulièrement proustien, et qu'on retrouvera, par exemple, comme l'indique ce critique,[43] dans La Route de Flandres de Claude Simon. Sartre lui-même semble vouloir brouiller les pistes: sur ce même exemple--"Florence"--pour en montrer l'emploi prosaïque, il parle de cette actrice américaine qui jouait dans les films muets de son enfance, et la décrit en termes poétiques: "...elle était longue comme un long gant de bal" (S, II, 67). Cette phrase nous ramène à la conception valéryenne de la poésie qui

> ...veut vivre encore..., (qui) a pris une valeur... aux dépens de sa signification finie. Elle a créé le besoin d'être encore entendue...La poésie se reconnaît à cette propriété qu'elle tend à se faire reproduire dans sa forme: elle nous excite à la reconstituer identiquement.[44]

Mais nous reviendrons plus loin sur le discours même de Sartre dans ce texte: il suffit pour le moment d'en signaler le caractère problématique.

D'une certaine façon, il semble que Sartre reste en deçà de

la matérialité du mot poétique, contraint dans l'argumentation qu'il prépare pour définir la prose, de figer le sens, de l'enchâsser dans l'opacité matérielle du mot. De ce point de vue, Sartre semble reprendre la conception valéryenne qui assure une très grande autonomie à la "forme" poétique. Cependant, Valéry dit bien qu'une phrase poétique "veut vivre encore, mais d'une tout autre vie. Elle a pris une valeur et elle l'a prise aux dépens de sa signification finie;" c'est-à-dire, que même si la phrase "excite" à se faire reprendre dans sa forme, elle le fait, pour ainsi dire, par-dessus le marché, non pas totalement, comme il semble l'indiquer, "aux dépens de sa signification finie," (Valéry serait le premier à réfuter cette finitude de tout langage) puisqu'il maintient l'indestructibilité du message poétique. La relation entre forme et signification n'est pas une relation de subordination de l'une par rapport à l'autre: le poème doit manifester les deux dans un parfait équilibre, toutes les deux ayant une importance égale. Ainsi, pour Valéry, "...la valeur d'un poème réside dans l'indissolubilité du son et du sens,"[45] parce qu'il a compris que les mots, quels que soient leurs emplois, ont un pouvoir qui les distingue des sons et des couleurs, tout motivés ou conventionnels qu'ils puissent être.

Sartre, pour sa part, parle de ce "double rapport réciproque de ressemblance magique et de signification" que manifestent les mots poétiques et mentionne en passant, comme contre-épreuve à son argument, l'entreprise de Leiris[46] qui cherche à donner à certains mots une "définition poétique": "...qui soit par elle-même une synthèse d'implications réciproques entre le corps sonore et l'âme verbale" (S, II, 67). Nous voilà aux prises avec un mimétisme presque absolu, mais impossible, puisque

le langage n'est pas de stricte motivation. Et Valéry l'avait marqué d'ailleurs, car comme le note Genette, l'arbitraire du signe empêche l'union intime du son et du sens, "le poète ne peut réellement transformer ses signes conventionnels en signes motivés."[47] L'unité parfaite que semble posséder la musique est impossible à recréer sur le langage poétique, pour brillantes qu'en soient les quelques tentatives de certains, comme chez Apollinaire,[48] par exemple.

C'est l'affaire du poète alors de "donner la sensation," de "produire l'impression" de cette union, et comme le dit Valéry, "un poème...doit créer l'illusion d'une composition indissoluble de son et de sens..."[49] C'est dans cette illusion, dans ce vague "indéfinissable"[50] que réside la puissance d'évocation poétique.

C. Poésie = peinture = non-engagement

Sartre semble ne pas vouloir nuancer sa conception (ou sa compréhension de la poétique valéryenne), ou tout au moins ne pas vouloir aller jusqu'au bout de sa pensée (ou plutôt il y va!). Car, si "le langage est pour [le poète] le Miroir du monde" (S, II, 66), et encore, si les mots renvoient au poète "comme un miroir, sa propre image" (S, II, 67), le mot n'est que ressemblant; et puisque le poète refuse de l'utiliser comme signe, c'est un objet qui vit de sa propre vie, qui renferme en soi le tout symbolique qu'il porte: "le mot poétique est un microcosme," dit Sartre. Ainsi le mot possède son être propre par ses résonances, sa physionomie, on lui a insufflé une existence indépendante et presque sacrée, à tel point, ajoute Sartre, que la crise du langage qui éclata au début du siècle se manifesta par "des accès de dépersonna-

lisation de l'écrivain en face des mots...il ne les reconnaissait qu'à demi" (S, II, 67). Si tels sont les mots, semblables en cela aux couleurs qui portent en elles leur apparat de sens,--"C'est une propriété de chaque terme, analogue à l'expression d'un visage, au petit sens triste ou gai des sons et des couleurs" (S, II, 65),--le poète se distingue difficilement du peintre dans le travail qu'il opère sur sa matière: en effet, affirme Sartre,

> quand le poète joint ensemble plusieurs de ces microcosmes, il en est de lui comme des peintres quand ils assemblent leurs couleurs sur la toile; on croirait qu'il compose une phrase, mais c'est une apparence; il crée un objet. Les mots-choses se groupent par associations magiques de convenance et de disconvenance, comme les couleurs et les sons...
>
> (S,II, 67)

Sartre semble vouloir rapprocher à dessein le poète du peintre: s'il est vrai que le peintre crée un objet, en est-il de même pour le poète? Et même dans le cas de la peinture: Sartre a bien expliqué ailleurs[51] que la chose créée par le peintre ne peut être l'objet d'une appréciation esthétique qui seule peut susciter une intention de peindre; plutôt, l'objet peint sert d'"analogon matériel" à l'objet imaginaire qui seul se donne à la conscience esthétique. Considérons maintenant un poème servant d'analogon matériel ou verbal à l'objet esthétique: cela nous paraît difficile en tenant compte des données de Sartre. Car si l'image mentale est "réalisée" sur les mots, (elle ne pourrait l'être sur les lettres-objets, ni non plus strictement sur les lettres d'un poème dont la forme est informatrice du fond comme dans certains poèmes de Calligrammes,[52] à cause des complexités référentielles des mots), ceux-ci ne sont que des signes. Sartre semble d'ailleurs le penser:

dans L'Imaginaire,[53] il dit: "Ce que nous venons de montrer aussi à propos de la peinture, il serait trop facile de le montrer aussi à propos de l'art du roman, de la poésie et de l'art dramatique" (I, 242).

Ainsi, prose et poésie produisent des images mentales composées sur les mots en tant que signes. Pourtant, il y a une différence que Sartre ne se lasse pas de répéter. Si le mot est signe, il a un signifié: en ce sens, la phrase prosaïque n'est que cela ou surtout cela; mais en tant que le poème cherche à se faire reprendre dans sa forme, il est plus que cela. En effet, ce qui forme l'image mentale, c'est aussi son rythme, ses résonances, sa physionomie, le tout donnant une telle opacité (encore transparente parce que signe/sens) au mot qu'il devient son propre signifié et signifiant comme mot-indicateur de quelque chose. Cette opacité à multiples dimensions lui donne la qualité des choses grosses de sens.

Le parallèle que Sartre maintient entre le poète et le peintre se trouve également à un autre niveau. A un exemple de Valéry, Sartre suggère que l'un et l'autre partent d'une notion vague, d'une certaine structure de la chose à créer, et que c'est seulement par la suite que la matière se dispose en fonction de cette première intuition.

Ecoutons d'abord Valéry sur la composition de son "Cimetière marin": "Cette intention ne fut d'abord qu'une figure rythmique vide, ou remplie de syllabes vaines, qui me vint obséder quelque temps;"[54] et Sartre: "...le poète a d'abord dans l'esprit le schème de la phrase et les mots suivent," expérience analogue à celle du peintre, tel Picasso par exemple, qui "préfigure dans l'espace, avant même de toucher à son pinceau, cette chose qui deviendra un saltimbanque ou un Arlequin" (S, II, 68).

On voit bien où l'auteur veut en venir: dans le moment où Valéry tentait une comparaison avec un art plus "pur," il ne reconnaissait son caractère idéal, valable que dans la visée que pouvait produire la poésie pour atteindre cette parfaite harmonie: là s'arrêtait toutefois le parallèle. Sartre persiste, au contraire, à le maintenir en choisissant, si l'on veut, un art moins "pur" que la musique, mais dont la matière est loin de la virtualité signifiante du mot.

Il nous cite Rimbaud en exemple de ce phénomène qu'il retrouve en poésie comme en peinture:

> O saisons! O châteaux!
> Quelle âme est sans défaut?

Pour Sartre, Rimbaud a conféré au mot d'âme "une existence interrogative. Voilà l'interrogation devenue chose, comme l'angoisse du Tintoret était devenue ciel jaune. Ce n'est plus une signification, c'est une substance..." (S, II, 69). Si la signification est absente, c'est une chose qui apparaît dans laquelle se glisse un sens, dit Sartre. Même en admettant que l'argument est acceptable, - en ayant recours aux explications que Sartre donne dans L'Imaginaire au sujet des "tableaux cubistes" où apparaissent des "choses" dont les formes

> ont une densité, une matière, une profondeur, elles soutiennent des rapports de perspective les unes avec les autres. Ce sont des choses. Et précisément dans la mesure où ce sont des choses, elles sont irréelles.
>
> (I, 241)

Qu'est-ce qui est chose? De deux choses l'une: ou c'est le sens des mots, ou ce sont les mots eux-mêmes dans l'opacité verbale et sonore qui les unit. Si c'est la première, ce ne peut être un objet; si c'est la deuxième, la poésie devient un pur jeu de littérarité qui répugne à

Sartre, et auquel il ne croit pas d'ailleurs.[55] On demeure donc sur sa soif, incapable de comprendre le sens de l'argumentation, si ce n'est dans l'optique des intentions de l'auteur: poésie=peinture; la seule différence: "le mouvement de la main qui trace..." (S, II, 70). Peut-on les engager? "Le Massacre de Guernica, ce chef-d'oeuvre, croit-on qu'il ait gagné un seul coeur à la cause espagnole?" (S, II, 63) demande Sartre, sans pour autant nommer une seule oeuvre prosaïque qui ait accompli un semblable miracle.

L'effort de Sartre a été de bien marquer la distinction entre signe et chose: si le mot n'est pas employé pour sa stricte intention signifiante, il devient alors objet, et les objets ne sont que des "miroirs étrangers" où se reflètent "le ciel, la terre et [lə] propre vie" (S, II, 67) du poète. Pour considérer la poésie, affirme Sartre finalement, il faut se placer "de l'autre côté de la condition humaine; du côté de Dieu (S, II, 69); comment espérer qu'on provoquera l'indignation ou l'enthousiasme politique du lecteur quand précisément on le retire de la condition humaine...?" (S, II, 70). Et comme il a déjà été dit: "Au regard de Dieu, qui perce les apparences sans s'y arrêter,...il n'est point d'art...Dieu n'est pas un artiste..." (S, I, 52). Plus précisément, comme le voulait Camus: "Si Dieu existe, l'homme n'existe pas; si l'homme existe..."[56] Selon Sartre, la poésie semble susciter un regard qui plonge au-delà des existences et des phénomènes que l'homme dévoile, réfléchit, et travaille par son action concrète sur les choses, vers les essences qui auraient plutôt tendance à le nier dans son effort d'appropriation et de transcendance. C'est ainsi que Sartre met fin à son analyse sur le "langage à l'envers."

Disciple incontesté de Valéry, acceptant la distinction des symbolistes entre "signification" pour la prose, et "sens" pour la poésie, Sartre ne peut pas, de par l'intention qui régit son argumentation, maintenir uniformément le fil de la pensée valéryenne qui amène celle-ci à reconnaître, par un glissement subtil, un au-delà du mot matériel qui pointe vers le signe. Comme l'a noté LaCapra sur l'aspect général de la conception sartrienne, "Sartre accepts the theory of symbolism at face value, identifies it as the spirit of modern poetry, and develops its antithesis in a theory of pure prose."[57]

Comme nous le verrons en reprenant sa conception de la prose, Sartre fonde sa "poétique" sur une séparation radicale des deux genres en éliminant tout résidu chez l'un comme chez l'autre, qui serait suceptible de poser le problème dans une complexe problématique, susceptible à son tour de miner partiellement les tenants de son argumentation, et dès lors re-situer la question en dehors d'une polarisation bien délimitée. Pour cela, il nous donne une raison de convenance: "... c'est pour plus de clarté que j'ai envisagé les cas extrêmes de la pure prose et de la poésie pure," dans une note où il vient d'affirmer, cependant, qu'une telle conception de l'art littéraire est impossible.[58] D'une certaine façon, Sartre avoue que tout son argumentation repose sur de fausses prémisses; et cela, il le fait (à la fin du chapitre) dans deux notes qui risquent de passer inaperçues, en tant que notes d'abord, (donc, de moindre importance par rapport au texte principal), et à cause de leur ambiguïté.

Ces notes sont pourtant d'une importance singulière parce qu'elles présentent le thème dominant (l'"attitude (du poète) envers le

langage") à partir de son "origine" dans les cadres de l'histoire et de la littérature. On retrouve ici une première ébauche du mouvement dialectique entre création littéraire et histoire sociale que Sartre utilisera plus loin dans son exposé, et qu'il appliquera rigoureusement plus tard, dans ses essais de psychanalyse existentielle. Comme on le sait, Sartre a formulé le côté théorique de cette méthode dans la Critique de la raison dialectique.

Mais outre la méthode que ces notes annoncent, leur importance par rapport au texte principal réside surtout dans la façon dont elles s'ajoutent à lui pour le compléter, et comme l'a compris LaCapra, "in a problematic manner that indicates certain of its deficiencies."[59] Leur longueur même augmente au lieu de diminuer ou de résoudre la problématique en tant que le texte de support vient miner le texte principal.

CHAPITRE II

LE LANGAGE POETIQUE ET L'HISTOIRE LITTERAIRE

A. La poésie et le "mythe de l'homme"

Sans préciser à quelle époque se situe ce début, Sartre affirme dans les premières lignes de la note 4, qu'"originellement la poésie crée le mythe de l'homme, quand le prosateur trace son portrait."[60] Plus loin, il maintient que ce même phénomène existe après l'avènement de la société bourgeoise malgré de considérables transformations sociales où l'homme n'a effectivement plus le même rapport au monde. Outre le manque de précision dans le détail historique qui fait dire à LaCapra que Sartre tend à créer "a myth of origins,"[61] il est difficile de définir, dans cette optique, ce qu'entend Sartre par "portrait" et "mythe."

Au premier abord, et suivant la conception de la poésie que Sartre nous a servie dans le texte principal, on associerait plus volontiers poésie à portrait puisqu'elle est plus près de la peinture. La définition valéryenne du mythe--"Mythe est le nom de tout ce qui n'existe et ne subsiste qu'ayant la parole pour cause"[62]--n'aide pas ici à résoudre le dilemme.

Or, il est évident que Sartre lui-même ne peut être indifférent à leur sens précis pour les avoir employés souvent dans son oeuvre: déjà, en 1946, il décrivait les jeunes dramaturges français comme des "forgeurs de mythes" qui, s'étant éloignés du soi-disant "théâtre réaliste" qu'ils donnent pour insuffisant, se tournent vers le mythe afin "de projeter au public une image agrandie et enrichie de ses propres souffrances."[63]

Contrairement aux réalistes qui veulent à tout prix réduire la distance entre les spectateurs et le spectacle, le théâtre mythique opte plutôt pour l'augmenter, afin de bannir "la familiarité," et revenir au rite, au côté religieux du théâtre. Comme Sartre le dit ailleurs, il s'agit "de trouver un personnage qui contienne d'une façon plus ou moins condensée, les problèmes qui se posent à nous à un moment donné."[64] Autant Le Malentendu[65] de Camus, que l'Antigone[66] d'Anouilh, répondent à cette volonté de "forger des mythes," car pour Sartre, "ces personnages sont mythiques en ce sens que le malentendu qui les sépare peut servir d'incarnation à tous les malentendus qui séparent l'homme de lui-même, du monde, des autres hommes."[67] Ainsi, le personnage mythique incarne en lui une dimension non pas axée sur le particulier ou l'individuel dans une situation bien définie, mais représente une dimension où figurent symboliquement les espoirs, les problèmes, les luttes auxquels doit faire face l'homme.

C'est dans l'optique du particulier, de l'individuel justement que se comprend le sens de "portrait." Dans les "portraits" que nous trace Sartre dans Situations IV,[68] l'auteur ne nous peint pas Merleau-Ponty, par exemple, sous les traits d'un personnage mythique, c'est-à-dire, typiquement représentatif d'un intellectuel-philosophe des années 30 à 60, mais bien plutôt son cheminement personnel, de son "incomparable enfance" dans une famille "petite bourgeoise républicaine," à son compagnonnage avec les partis de gauche, sa méditation philosophique qui l'a mené de la Phénoménologie de la perception[69] à Humanisme et Terreur.[70] Il en est de même des "portraits" de Gide,[71] de Camus,[72] de Nizan,[73] de Giacometti,[74] ces belles fresques pleines du sang de leur personnage,

exemplaires pour beaucoup, certes, mais non pas mythiques. Son "auto-portrait à 70 ans"[75] présente encore une fois le bilan d'une vie; ses fameux "portraits" du colonisé et du colonisateur[76] analysent les mécanismes d'un système rigoureusement monté et exécuté à partir des données réelles et en fonction de buts déterminés.

D'une certaine façon, on pourrait dire que le mythe dresse verticalement une image globale, absolue, éternelle de l'homme, tandis que le portrait trace horizontalement une image relative, singulière, d'un individu accroché à l'engrenage de l'histoire.

Cependant, vouloir créer des mythes au théâtre, se différencie de la volonté de créer le "mythe de l'homme." Par l'exemple qu'en donne Barthes dans un article de Mythologies, il est peut-être possible d'identifier le sens de ce fameux "mythe." Partant d'une exposition de photographies "dont le but était de montrer l'universalité des gestes humains dans la vie quotidienne de tous les pays du monde,"[77] cette exposition, "La grande famille des hommes," sert plutôt à mystifier, selon Barthes, c'est-à-dire, à poursuivre "ce mythe de la condition humaine" issu de l'humanisme classique. En dehors des conditions et des particularités historiques, l'homme participe en effet à l'éternelle répétition des gestes humains malgré les infinies variations de l'espèce; cependant, quel est le sens de cette poétique gestuelle quand on lui soustrait l'histoire, si ce n'est justement la volonté de mythifier, en laissant entendre "qu'il y a au fond de chacun (des hommes) une 'nature' identique, que leur diversité n'est que formelle et ne dément pas l'existence d'une matrice commune."[78] Barthes s'attaque évidemment à ce faux langage qui raconte l'homme, précisément comme le voudrait Sartre sans doute, parce qu'il risque "de

donner à l'immobilité du monde la caution d'une 'sagesse' et d'une 'lyrique' qui n'éternisent les gestes de l'homme que pour mieux les désamorcer,"[79] loin de l'histoire, de leurs "modes d'être" qui les singularisent et qui les feraient passer à un "langage véritable."[80]

Est-ce de ce "langage véritable" que doit se teinter l'écriture du prosateur sartrien? Au départ, il semble effectivement que ce soit bien le sens que Sartre veuille donner à ce "portrait" que trace le prosateur, mais il est difficile de l'affirmer puisque la note fait très peu de place à la prose. Quant au mythe que veut créer la poésie selon la pensée sartrienne, il semble se rapprocher du mythe de l'homme tel que l'a défini Barthes à partir de cette exposition. En effet, dans la poésie, dit Sartre, "le monde et les choses passent à l'inessentiel, deviennent prétexte à l'acte qui devient sa propre fin. Le vase est là pour que la jeune fille ait le geste gracieux en le remplissant..." La poésie renverse le rapport normal de l'acte humain; celui-ci, "commandé par les besoins, sollicité par l'utile, est en un sens, moyen. Il passe inaperçu[81]--et c'est le résultat qui compte...," phénomène que Sartre assimile à l'écriture prosaïque puisque tout au long de ce premier paragraphe de la note 4, l'auteur tient à montrer ces deux visages de l'écriture. Ainsi, la prose s'écrit dans une visée utilitaire, elle s'apparente à l'acte humain qui s'efface devant sa fin. On pourrait ajouter suivant l'élan de cette pensée, que le "portrait" du prosateur tombe dans le relativisme socio-historique puisque le monde, de par son caractère dynamique, propose toujours de nouvelles fins aux actions des hommes. La poésie, au contraire, s'arrête à l'acte qui devient "prouesse ou danse" valéryenne, le poète veut célébrer l'éternel geste humain; en un mot, il veut

l'immobiliser, le répéter, le mythifier: "le monde et les choses passent à l'inessentiel." Si telles sont les grandes lignes de la "poétique" sartrienne, l'auteur a déjà considérablement affaibli sa conception de la prose.

Sartre ajoute que ces deux "attitudes" du poète et du prosateur présentent une même confiance dans l'homme et dans le langage, même s'ils n'usent pas de celui-ci de la même façon; et ceci jusqu'à l'avènement de la société bourgeoise. Il passe par-dessus d'importants moments de l'histoire littéraire, (la poésie épique, par exemple) qui n'ont pas trait à son sujet, paraît-il, ("L'histoire présente d'autres formes de la poésie. Ce n'est pas mon sujet que de montrer leurs liens avec la nôtre") mais qui pourraient justement se définir autrement que dans la perspective sartrienne. On n'a qu'à lire, par exemple, l'excellente étude de Louis Marin, dans Le Récit est un piège,[82] sur une fable de La Fontaine que celui-ci adresse à un ambassadeur de Louis XIV à Londres, négociant le traité de Nimègue, pour démonter la trop rapide schématisation dont souffre l'exposé de Sartre, dans la mesure où ce poète classique fait un emploi tout prosaïque du langage poétique. Les lacunes trop visibles du texte que l'auteur excuse pour des raisons de convenance ne l'empêchent pas tout de même de se signaler comme un malheureux travestissement de l'histoire littéraire.

La longue argumentation que propose Sartre dans cette note explicative est si ambiguë qu'elle semble avoir été écrite ou conçue pour dérouter le lecteur: les mêmes mots employés à multiples sens, des pronoms dont on ne sait à quoi ils se réfèrent, de nombreux sujets esquissés dans un même souffle, des phrases qui traînent, sans parler,

surtout dans le cas présent, des trop rapides schématisations. C'est un phénomène qu'on a déjà relevé chez Sartre, comme son traducteur allemand de L'Idiot,[83] qui, n'arrivant pas à relier des pronoms aux substantifs, s'en remit à Sartre, et a découvert que l'auteur, à certains exemples, ne s'y reconnaissait pas lui-même.[84] On a l'impression à ces exemples que le mécanisme de la main écrivant est au ralenti par rapport à une intelligence toujours en avance, pour qui la synthèse a déjà été faite au moment où la thèse apparaît sur le papier; ou qu'il y a dans l'esprit de l'auteur un tel bourdonnement d'idées qu'il est difficile de bien les traduire pour le lecteur; ou encore, qu'il y a volonté de "brouiller les pistes" pour des raisons qu'il est possible de soupçonner étant donné et le sujet et l'objet de ce discours.

Un bel exemple de ce procédé ou imprécision se trouve au deuxième paragraphe de la note 4 où l'auteur nous parle du poète: "L'homme est toujours présenté comme la fin absolue, mais par la réussite de son enterprise il s'enlise dans une collectivité utilitaire. Ce qui est à l'arrière-plan de son acte, et qui permettra le passage au mythe...." C'est la "réussite" de qui? du poète ou de l'homme? et "l'acte" qui suit? D'abord, l'homme considéré comme fin absolue n'est pas le domaine du poète seul. "Allez vous y reconnaître!" (Les Mots) dirait Sartre lui-même.

B. La poésie comme "conduite d'échec": la névrose objective

Revenons à la première fêlure du poète après l'avènement de la société bourgeoise: jusqu'ici, d'après Sartre, le poète "reste d'accord avec la société," et il prête au langage "la même confiance que le prosa-

teur": toutefois, même s'il garde la même visée qu'auparavant, "il passe [maintenant] de la magie blanche à la magie noire." D'un commun accord avec le prosateur, le poète déclare la société bourgeoise "invivable" dans la mesure où l'homme, l'individu, "s'enlise," se déshumanise dans la "collectivité utilitaire." La "magie blanche," c'est-à-dire le verbe poétique d'autrefois, faisait du langage, comme l'explique Sartre dans L'Idiot, "un instrument parfait qui rend la pensée dans toutes ses nuances et la transmet intacte" (IF, 99); la place même de l'homme de lettres en société, bien qu'elle connaisse parfois des soubresauts contradictoires, comme en témoignent les vies de Corneille, Voltaire ou Hugo, est toujours respectée. Ainsi, ayant toujours été en harmonie avec l'homme et le langage, son matériel de travail, dans un univers non axé sur le modèle des fins absolues de la bourgeoisie, le poète ne pouvait échouer dans son entreprise: il célébrait, en dehors de toute tension contradictoire, un aspect de la réalité humaine. D'où le "succès" de l'entreprise du poète avant le XIXe siècle, comme l'explique Sartre, tant au niveau social que personnel.

Mais à partir de l'utilitarisme bourgeois en plein essor dans le deuxième quart du siècle, le ciel poétique se couvre d'épais nuages fumeux: le nouveau dynamisme social accuse des transformations qui renversent les rapports de forces sur lesquels reposait tout un ensemble de structures et de valeurs politico-sociales ainsi que religieuses. Entraîné dans le courant populaire, l'artiste est désarçonné: que devient son discours quand ses assises se trouvent soudainement sapées? Il passe de la "magie blanche" à la "magie noire," dit Sartre: c'est-à-dire, que sa "réussite" se mue en "échec."

Il faut voir la superbe analyse de cette "névrose objective" dans le troisième volume de L'Idiot de la famille,[85] où Sartre voit l'artiste s'installer systématiquement dans l'échec dans le but de se récupérer, et l'art avec lui, contre la machine bourgeoise. Il faut donc s'arrêter à ce texte pour voir en quoi cette conduite informe, selon Sartre, toute l'écriture du siècle qui s'annonce.

Cette névrose, la "conduite d'échec," est premièrement vécue par les romantiques issus d'une noblesse ruinée en voie à une totale désintégration, ils témoignent de "ses servitudes et de sa grandeur," (IF, 124) mais s'adaptent tranquillement à la société bourgeoise qui s'empresse de les récupérer. Ces pauvres ont pleuré l'échec de leur classe, mais d'une certaine façon leur "sacrifice effaçait la défaite" (IF, 124):

> se vouer à une cause perdue, accepter de se perdre avec elle, c'est justement cela qu'on appelle générosité, folle vertu refusée par principe aux bourgeois...Pour ces écrivains qui participaient à l'embourgeoisement général, il n'y avait pas d'autre manière de prouver la supériorité de leur naissance.
>
> (IF, 121)

Mais avec l'arrivée de la classe bourgeoise, la situation se transforme encore quelque peu: imbus d'une nouvelle autonomie et liberté qui leur sont venues avec la mainmise de la bourgeoisie sur les pouvoirs, inspirés par une littérature "des actes sublimes" (IF, 130) mais ne pouvant se rattacher à elle par leur origine, se coupant par là même de la "tradition,"[87] les jeunes littérateurs ne peuvent toutefois se rallier aux buts de leur classe. Tandis que le romantique offrait à son public électif et aux bourgeois montants une dernière dose nostalgique de l'aristocrate grandeur humaine, le littérateur bourgeois est soudain pris

dans le marasme de faire une "littérature de classe" (IF, 132) (donc de renoncer à son autonomie) qui servirait à embellir "de quelque idéalisme sa triste morale utilitaire" (IF, 135). Conscients de l'échec des prédécesseurs qui s'étaient prêtés à leur classe en voie de disparition, ces derniers refusent de jouer le même rôle, d'autant plus que la morale utilitaire leur répugne. Ils se retrouvent donc, comme le montre Sartre,

> ...sans public, sans sujet, la partie littéraire est perdue d'avance; ces futurs écrivains partent perdants et le savent. Mais ce mal est sans grandeur et l'on pourrait l'appeler défaite dans le triomphe.
>
> (IF, 132-3)

Par une dialectique parfois difficile à suivre, Sartre montre dans L'Idiot[88] comment les écrivains de cette nouvelle génération misent sur l'échec, objectif d'abord (celui déjà mentionné), mais qu'ils revendiquent par la suite en tant qu'artistes, hommes, et finalement dans leurs oeuvres mêmes. Comme l'a vu Sartre, la "conduite d'échec," c'est-à-dire "l'échec" tout court (celui dont parle l'auteur dans la note 4) est pluriel et s'étend sur tous les aspects de la vie de l'écrivain: à l'artiste d'abord, en tant qu'

> écrivant pour rien et pour personne, il dément par sa libre activité qui n'a d'autres buts qu'elle-même les maximes de l'utilitarisme...et, du même coup, manifeste son essence qui est, par principe, non bourgeois...La conséquence,...c'est l'embourgeoisement nécessaire de l'écrivain: il faut vivre; il vivra petitement.
>
> (IF, 152)

Il se vengera de ne pouvoir y échapper

> en produisant ce luxe inouï qu'aucune noblesse n'a pu créer par elle-même, un chef-d'oeuvre, splendeur gratuite et parfaitement inutile. Tel est le premier obstacle, insurmontable..(le) premier échec.
>
> (IF, 158)

Si l'échec de l'artiste est "originellement subi," Sartre propose que l'intention d'échec dans sa vie est, par l'écrivain, "...saisi comme réalité à produire" (IF, 160): l'échec déshumanisant qu'on lui impose est repris par lui, il s'exprime par l'impuissance qu'il a à vivre la vie de tout le monde, il est "expressément donné comme le résultat nécessaire de sa victoire de poète; ses ailes de géant l'empêchent de marcher" (IF, 160-1). "Le poète ne fait-il pas l'infirme, demande Sartre, pour se prouver qu'il peut voler?" (IF, 161). En effet, dans les conditions objectives qui le déterminent,

> comme on ne peut se faire artiste sans devenir malgré soi un simple artisan de la littérature de classe, il n'est qu'une solution--celle-là même qui devient, un peu plus tard l'effet salutaire du 'guignon': il n'est d'écrivain possible que parmi les déchets de la société.
>
> (IF, 167)

Ainsi, dans une société où l'homme se définit par l'acte, pour s'arracher à l'espèce, "il suffit (au poète) d'être incapable d'agir: ...il faut qu'il témoigne par son échec que l'action lui est par nature étrangère et qu'elle n'offre aucun sens à ses yeux" (IF, 175). Quant à l'échec de l'oeuvre, il est comme le résultat de cette conduite d'échec de l'écrivain:

> Tout est clair, tout est inscrit dans l'objet, dit Sartre: la rupture avec le public bourgeois--né du conflit qui oppose une bourgeoisie victorieuse et une littérature autonome--conduit à la Négation absolue, c'est-à-dire à l'Art se prenant pour fin contre la réalité. Cette Négation ne peut se réaliser, comme Etre parménidien à moins de disqualifier toute entreprise, y compris l'oeuvre elle-même. Et, dans ces conditions, ou celle-ci n'a pas lieu ou elle se donne un but nouveau: celui de se faire pour n'avoir pas lieu, pour manifester par son impossibilité même, le triomphe de l'irréel c'est-à-dire de la réalité se niant elle-même jusque dans l'entreprise littéraire de l'irréaliser.
>
> (IF, 196)

Ce qui mène, conclut Sartre, à des oeuvres "ayant l'échec de l'Art pour forme et l'échec de l'espèce humaine pour contenu" (IF, 200).[89]

Une chose saute aux yeux quand on passe de cette discussion de la conduite d'échec décrite dans L'Idiot à l'argumentation esquissée dans la note 4 de Qu'est-ce que la littérature?: tandis que l'échec est lié dans la note au poète seul, il se donne dans L'Idiot comme l'élément moteur pour toute une classe d'écrivains, qu'ils soient poètes ou prosateurs. Sartre arrive à ces conclusions dans L'Idiot en menant une étude qu'il refuse dans la note, celle qu'il décrit comme étant "l'affaire du philosophe," c'est-à-dire, l'étude de cette "étrange réalité, l'Histoire, qui n'est ni objective, ni jamais tout à fait subjective, où la dialectique est contestée, pénétrée, corrodée par une sorte d'anti-dialectique, pourtant dialectique encore..."

Sartre était-il si loin en 1947 des "cadres" de la raison dialectique de L'Idiot pour ne pas comprendre que la "conduite d'échec" n'était pas le propre du poète seul? - chose difficile à accepter étant donné son excellente connaissance du XIXe siècle, comme le démontrent de nombreux textes,[90] en commençant par les deux derniers chapitres de Qu'est-ce que la littérature? - S'agit-il alors d'une stratégie de polémiste n'ayant que faire des nuances, pour importantes qu'elles soient, tourné plutôt vers la thèse qui peut convaincre: car, d'une certaine façon, c'est moins l'essayiste que le philosophe qui parle dans cette note, mais l'argument philosophique est escamoté aussitôt qu'il est esquissé. On a l'impression que Sartre veut complémenter la théorie du texte principal en s'appuyant sur des bases philosophiques, tout en disant que ces bases sont impossibles à fonder dans les "cadres" de son raisonnement et de son sujet.

Toujours est-il qu'il nous est désormais permis de reprendre la note 4 en connaissance de cause, et de voir comment Sartre réussit ou échoue à maintenir la distinction entre prose et poésie.

C. La poésie: "qui perd gagne!"

N'oublions pas pour l'instant que si L'Idiot donne la "conduite d'échec" comme le propre de tout artiste de l'époque post-romantique, nulle part n'est mentionnée cette question de mythe et de portrait. Et si dans cette longue analyse de l'échec dans L'Idiot, il est souvent question de poètes, il reste, toutefois, que l'entreprise de Sartre vise l'expérience du romancier Flaubert. Le mot "poète" de la note 4 renvoie-t-il au mot "artiste" de L'Idiot? et "l'homme d'action" qu'on associait au prosateur à cause de l'ambiguïté de la première partie de la note et des arguments présentés dans le texte principal, n'est-il pas simplement un homme d'action, comme le décrit d'ailleurs L'Idiot: "celui-ci, en effet, pour des raisons pratiques, cherche à produire une modification particulière dans le monde réel...," en vue "...d'une fin particulière dont la réalisation au milieu du monde dépendrait des possibles..." (IF, 188-9). Dès lors, acceptons pour l'instant que l'artiste fonde son entreprise sur l'échec et que s'il en fait un mythe ou un portrait de l'homme, c'est moins le résultat de son échec, qui est un a priori, que la conséquence de son choix d'écriture, puisque comme le dira Sartre à la fin de la note 5 qui suit, l'eidos prose se "délimite" bien de l'eidos poésie. Mais en supposant ceci, on efface la distinction à laquelle Sartre tient de toutes ses forces pour récupérer la prose au niveau de l'action. S'agit-il alors de la prose à l'époque décrite, ou de la prose

postulée dans les cadres de la littérature engagée? Voyons si l'analyse du poète à la note 4 ne s'adresse pas également à tout artiste de cette époque-là.

Dans L'Idiot, Sartre affirme qu'"...écrire suppose, en principe, non certes une névrose mais une inadaptation foncière à la société, au cours des choses" (IF, 165). Comme l'artiste choisit l'échec comme refus absolu d'une société qu'il exècre, le monde qu'il niait auparavant en faveur de l'essentialité de son chant, voici maintenant qu'il lui ajoute une autre dimension: d'une part, il maintient l'inessentialité du monde mais se sert de lui en en faisant un "prétexte à la défaite." Il ne s'agit pas, souligne Sartre,"d'introduire arbitrairement la défaite et la ruine dans le cours du monde, mais plutôt de n'avoir d'yeux que pour elles." C'est alors que l'auteur nous dit que "l'entreprise humaine a deux visages: elle est à la fois réussite et échec;" il ajoute tout de suite cependant, que nous sommes incapables de

> la penser, le schéma dialectique est insuffisant... ordinairement l'on ne considère pas les deux faces de Janus; l'homme d'action voit l'une et le poète voit l'autre.

Et c'est "l'affaire du philosophe" que de pénétrer dans cette "curieuse" dialectique: c'est ainsi que Sartre refuse la discussion qu'il amorce et qui se trouve effectivement dans L'Idiot de la famille.

Pour l'instant, c'est-à-dire au moment où Sartre écrit son Qu'est-ce que la littérature?, puisqu'il est impossible de considérer "les deux faces de Janus" sans modifier les "cadres de notre raison," Sartre entreprend de se pencher sur l'un des aspects de l'entreprise humaine, celui que suppose une "inadaptation foncière à la société," c'est-à-dire, celui de l'artiste.

En débarrassant le monde de son ustensilité par sa volonté de miser sur l'échec dans le but de s'opposer à la morale utilitaire, le poète redécouvre le monde dans sa "fraîcheur enfantine et terrible": la défaite du poète "rend aux choses leur réalité individuelle." Ainsi, "comme l'action...généralise," c'est la poésie, son contraire, qui arrêtera le mouvement du monde, régi par la machine bourgeoise, pour le prendre et le donner à voir dans sa singulière immobilité. Et, "l'échec considéré comme fin dernière est à la fois contestation et appropriation de cet univers," poursuit Sartre. En effet, le poète ne conteste pas superficiellement puisqu'il nie l'ustensilité: plutôt, il va au coeur des choses, au "trop plein de réalité," justement pour le récupérer contre le mouvement de l'action bourgeoise, pour récupérer l'essentialité du monde et la sienne propre, et revendiquer son échec qui s'érige contre la collectivité utilitaire. Comme l'a montré Paul Ricoeur, c'est ce retour à l'essentiel que marque la poésie: "...la poésie est plus proche de l'essence que n'est l'histoire, laquelle se meut dans l'accidentel."[91]

Dans cette optique, l'échec du poète se retourne en réussite, en salut: "la poésie, c'est qui perd gagne." Lui qui choisit de perdre par un refus catégorique du collectif, retrouve au fond sa subjectivité, il gagne, si l'on peut dire, ontologiquement, puisque c'est la récupération de l'être au milieu du glissement perpétuel des choses. A un autre niveau, comme chez le romancier Flaubert, l'échec de l'artiste semble être cautionné par la société même qu'il nie: car le Flaubert qui perd semble perdre doublement: d'une part, en choisissant de déréaliser le monde en imaginaire, "...ce n'était pas s'arracher au réel mais s'y abandonner au contraire dans la mesure même où l'on renonçait à le gou-

verner" (IF, 511), mais qui gagne aussi doublement en tant qu'il peut jouir de son échec réel et de sa réussite en fictions: "...tout se passe comme si la société entière donnait à l'irréel. [...] la société réelle cautionne ses exercices de déréalisation" (IF, 512). Sartre conclut que cette double postulation qui passe par l'artiste et son oeuvre le confirme en "remords du monde:" on ne pourrait trouver meilleure figure pour exprimer l'échec dans la réussite, cette tension verticale incandescente qui rallume le feu de la subjectivité en contestant les valeurs de la collectivité.

Mais si, d'une certaine façon, on peut définir l'échec comme l'élément moteur de toute cette génération d'écrivains, c'est la poésie seule qui peut mener à sa juste fin, et littérairement, les contradictions qui gèrent l'expression. Il n'est plus question maintenant d'une stricte situation objective qui déborde chez le sujet de l'intériorité qu'il en fait.

C'est dans ces termes qu'il faut comprendre l'essence de la note 4 qui fait une si large place au poète quand ce terme désigne tout au moins un grand romancier qu'il faut situer au centre du débat. Si Flaubert se situe au milieu de cette configuration, c'est justement qu'il est poète dans sa conception du langage qu'il lui faut effectivement "servir" conformément à la totale gratuité de l'Art pour l'Art; cependant, le paradoxe qui ronge l'oeuvre en son coeur de par sa réalisation dans le complexe eidos prose, l'empêche de mener jusqu'au bout l'échec amorcé: seul l'eidos poésie peut le faire, tout au moins le suggérer.

> Au temps de la communication, l'oeuvre n'est que parole écrite. Au temps du public introuvable, le silence y compte autant que le Verbe, dit Sartre encore dans L'Idiot: il y a des langages...la raison en est, bien

> sûr, que l'attitude du littérateur autonome et celle du bourgeois utilitariste sont inconciliables.
>
> (IF, 99)

Partant des différents niveaux d'échec, étant donné l'outil de l'artiste, c'est-à-dire le langage, il faut imaginer que l'échec total, dans les termes déjà énoncés, ne pourra se faire que sur ce dernier échec du langage. L'échec dont se réclame le romancier ne peut être qu'un leurre, d'ailleurs confirmé par le succès immédiat qu'en retire Flaubert, par exemple. Si lui l'artiste mise sur l'échec, son oeuvre le dément en partie parce qu'elle ne peut pas, par l'eidos qui la définit, le lui rendre jusqu'au bout. Le langage poétique au contraire, "surgit sur les ruines de la prose," c'est-à-dire, sur son incapacité à rendre l'échec total, précisément parce qu'il boucle la boucle de l'échec abouti et totalisé. Car, dans la conjoncture de l'époque, comme les langages sont pluriels, comme la parole est "trahison" et la communication "impossible," il faut mener jusqu'au bout cette impossibilité: pour le poète, le mot, doué d'une densité propre, d'une individualité doublée d'une imperfectibilité ontologique, devient "suggestion de l'incommunicable;" le projet originel de communiquer "fait place à la pure intuition désintéressée de la parole." Ayant fondé son entreprise sur l'échec, le poète va reprendre cet échec du langage à communiquer en faisant de la non-communication le sujet même de sa poésie. Ce qui amène Sartre à conclure qu'une telle démarche aboutit finalement à "...la valorisation absolue de l'échec, qui (lui) paraît l'attitude originelle de la poésie contemporaine" (entendons: la poésie moderne, des symbolistes à nos jours); n'est-ce pas d'ailleurs ce que manifeste la poésie de Mallarmé, chez qui, dit Sartre, "...il faut que le moment de la plénitude poétique corresponde à celui de l'annulation.

Ainsi la vérité devenue de ces poèmes, c'est le néant,"[92] ou comme l'a aussi noté Roland Barthes: "...tout l'effort de Mallarmé a porté sur une destruction du langage, dont la Littérature ne serait en quelque sorte que le cadavre."[93]

Ainsi, ajoutée à la dimension mythique au coeur du langage poétique, nous retrouvons au terme de l'analyse sartrienne une situation qui trace tous les contours de l'échec absolu du poète, tant au niveau social-objectif, que personnel et linguistique. Sartre précise qu'il s'agit bien de la poésie contemporaine seulement. Il convient alors de poser l'engagement du poète en termes d'un "homme qui s'engage à perdre. C'est le sens profond de ce guignon...," que Sartre condamne parce que c'est "son choix le plus profond, non pas la conséquence mais la source de sa poésie," alors qu'il vient de nous expliquer (et qu'il démontrera amplement plus tard dans L'Idiot) qu'il s'agit bel et bien de l'objectivation en imaginaire suite à l'intériorisation des conditions objectives de l'époque. L'"étrange" dialectique dont il est question plus haut se rapporte justement à ce problème de bien poser la relation (est-ce possible?) entre l'Histoire, les possibles de l'individu, et les choix de l'individu à partir de ses complexités toutes singulières. D'une certaine façon, tant que Sartre demeure trop rigoureusement sur le plan socio-historique, plus grands sont les risques de mythifier par des fictions, possibles certes, utiles sans doute, mais très incomplètes.

D'ailleurs, c'est bien ce qu'implique la note 5 qui se veut complémentaire de la précédente. Ici, l'échec du poète se comprend par l'impossibilité qu'il a à communiquer une chose du monde parce qu'il "n'entend" pas ce qu'il dit étant donné le travail qu'il opère sur le

langage. S'agit-il de son "choix le plus profond" comme le veut la note 4, ou plutôt d'une fonction de la poésie, commandée par sa forme "nécessaire," étant donné que "l'eidos" poétique se définit clairement? D'importantes modifications dans la "poétique" de Sartre apparaissent au moment où l'auteur passe de l'histoire à la philosophie: tandis que la poésie se mesurait au départ dans un contexte moral, située par rapport à un complexe valoriel bien défini, la voici maintenant qui apparaît libérée de cette transcendance référentielle, elle surgit dans son "eidos" et se donne vidée de ses composantes négatives (au sens socio-historique qui la singularisait auparavant).

Sartre reprend la formule valéryenne--"Philosopher en vers, c'est vouloir jouer aux échecs, selon les règles du jeu de dames"[94]--lorsqu'il dit que "si le poète raconte, explique ou enseigne, la poésie devient prosaïque, il a perdu la partie." En un sens, sa théorie est moulée sur la poétique valéryenne, celle qui continue l'élan des symbolistes et qui définit en quelque sorte le temps poétique moderne comme "celui d'une aventure possible, la rencontre d'un signe et d'une intention,"[95] comme le décrit Barthes. Il n'est pas possible, dès lors, de poser l'engagement ou le non-engagement du poète sans tomber dans l'arbitraire de notions qui échappent à la dimension formelle et problématique du langage, et d'autant plus quand celui-ci est employé poétiquement. C'est sur cette note plus justifiable que prend fin cette longue mise au point.

D. L'"eidos" poétique: qu'est-ce que la poésie?

Malgré l'audacieuse argumentation et les quelques contradictions qui apparaissent dans le texte de Sartre, il est peut-être possible de

retracer la genèse d'un chapitre important dans l'histoire de la poésie française, et de comprendre en même temps pourquoi Sartre ne peut concevoir une autre forme de poésie au moment où il rédige ce texte.

Aux temps des classiques, le langage se veut "fabrication" au sens où, comme l'a expliqué Barthes, il s'agit de

> l'inflexion d'une technique verbale, celle de 's'exprimer' selon des règles plus belles, donc plus sociales que celles de la conversation, c'est-à-dire de projeter hors d'une pensée intérieure issue tout armée de l'Esprit, une parole socialisée par l'évidence même de sa convention.[96]

En un mot, le littérateur de cette époque se faisait le traducteur, plus au moins heureux selon ses talents, d'une pensée déjà toute formulée. Mais les transformations sociales qui suivent la montée de la bourgeoisie sonnent le glas de cette société pour laquelle le droit divin avait fondé des cadres bien hiérarchisés auxquels les littérateurs avaient été sensibles pour avoir pu partager quelques sommets.

Après 1850, au moment où la bourgeoisie est en plein essor, où les privilèges sont suspendus au profit d'un arrivisme social et politique fondé sur l'utilitarisme bourgeois, l'artiste, bourgeois lui aussi, soumis aux mêmes transformations que la collectivité, auquel on demande de participer à la grande refonte sociale et politique, se trouve bloqué, déchiré par ce même monde. Pourquoi? D'une part, le langage lui apparaît maintenant comme problématique, pluriel, dans la mesure où il n'est plus le reproducteur adéquat d'une "parole socialisée" par l'Esprit qui la définissait: il existe dans les mêmes formes qu'auparavant, cela va de soi, mais justement, la réalité qu'il veut traduire se met soudainement à glisser, à fuir, à échapper à ses tentatives de nomination. La

mort de Dieu a aussi d'autres effets: l'artiste bourgeois, sans classe, donc déclassé, se retrouve également sans idéologie: comment pourrait-il prêter sa plume à une idéologie qui nie l'homme, qui nie la mystérieuse profondeur des choses quand depuis toujours, il lui réservait son cantique?

C'est alors que ce "Guignon" s'érige contre la machine infernale, cette conscience déchirée se veut le "remords" du monde: comme il ne peut chanter l'Esprit qui n'existe plus, ni communiquer avec les Autres sans tomber dans le piège bourgeois, il se fera le chantre de l'impossible, c'est-à-dire, d'une part, de l'impossible communication, et d'autre part, au coeur de cet impossible, il cherchera à discerner un quelconque au-delà mythique, une réalité cachée et insondable que seul le langage poétique peut arriver à suggérer. Contrairement au langage prosaïque qui risque de se faire récupérer par la morale bourgeoise dans la mesure où il suppose la communication possible, la poésie fonde l'échec ontologique du langage en créant comme par hasard, sur "la jonction entre _mythos_ et _mimesis_"[97] du langage, une Beauté _ex nihilo_ (antithèse du bourgeois, non que celui-ci ne puisse l'apprécier, mais en tant que valeur radicalement opposée à l'utilitarisme bourgeois) dans le but (conscient ou inconscient, peu importe) de saper les assises bourgeoises--"...l'impossibilité d'être homme," dans ce monde rompu à l'essentiel--et de recréer pour l'homme son éternelle figure:

> il reste vrai que le vers exige d'avoir existé déjà: il reste vrai qu'on l'entend chanter en soi avant de l'écrire. Mais c'est par une mystification: car le vers neuf qui va naître, c'est en fait un vers ancien qui veut ressusciter.
>
> (_S_, IX, 193)

Telles sont, nous semble-t-il, les grandes lignes de l'analyse sartrienne, où la poésie, à son point d'arrivée, présente tous les traits sur lesquels Sartre a fondé sa poétique qu'il confirme d'ailleurs en se référant à la poétique valéryenne, elle-même continuation et clôture de ce grand mouvement poétique, à savoir le symbolisme. D'autres textes de Sartre[98] signalent d'autres mouvements littéraires à l'intérieur de cette période, mais du point de vue de Sartre, ils ne méritent pas les mêmes considérations que les poètes: certains, par exemple, par l'ordre bien calculé à tous les niveaux de leurs écrits, n'ont fait que renforcer les structures établies par la bourgeoisie;[99] d'autres ont voulu rendre la réalité humaine en s'inspirant d'un scientifisme suspect qui "...écrase la vie...par des mécanismes à sens unique" (S, II, 172);[100] et ainsi de suite, sauf pour la poésie.

Evidemment, le Qu'est-ce que la littérature? ne tient pas compte des conditions objectives de l'époque et des exigences qu'elles suscitent chez ceux qui choisissent d'y répondre par l'expression en imaginaire. Ce qui importe ici dans la démonstration de Sartre, c'est le phénomène de la volonté d'échec qu'il rencontre objectivement dans cette poésie; d'où il se place, elle devient dès lors un pur exercice sur le langage, une entreprise éphémère de mystification.

Le regard brouillé en quelque sorte sous l'immense poids de l'Histoire qui fond sur lui après la guerre, culpabilisé pour avoir trop donné à l'esthétisme, Sartre cherche à se récupérer et la littérature en même temps en voulant lui faire épouser une certaine clôture historique: d'où l'impasse de la poésie. Vue de L'Idiot, cependant, une fois que Sartre a pu exorciser ses démons, la poésie qu'il condamnait se donne

plutôt comme le premier temps d'une dialectique de contestation, et si elle signifie peu, comme le voudrait le Sartre de 1947, elle signale beaucoup. D'ailleurs, ne le soupçonne-t-il pas (pour ne pas dire davantage) en 1947 lorsqu'il précise que le choix du poète lui confère "une fonction très précise dans la collectivité: ...dans une société moins intégrée et laïque, comme sont nos démocraties, c'est à la poésie de récupérer [l'échec]" (S, II, 87).

C'est donc le moment négatif ou la "Négation absolue" comme le veut L'Idiot, celui qui précède la négation de la négation auquel veut se vouer toute la nouvelle entreprise de Sartre. Il est à noter également que si Sartre s'entête à l'origine à accuser ce "langage à l'envers," c'est qu'il peut difficilement lui pardonner sa parenté avec le surréalisme, ce futile "gaspillage" de mots, doublement coupable à ses yeux en tant que la littérature devient "un processus multicolore et chatoyant d'anéantissement," qui cherche, pour commencer, à "consommer la littérature" (S, II, 174) elle-même, chose inacceptable comme nous le révélera Les Mots. Cela, nous le verrons plus loin.

CHAPITRE III

SARTRE ET LE SURREALISME

A. Premières attaques: "L'Enfance d'un chef," et "Erostrate."

> In 1947, Sartre is looking back on the period of surrealism as the major current in the inter-war years, from the point of view of the leader of a new generation which had yet to reach its full development and to prove itself equal to the new challenges. It is to be expected that he would find a pre-World War II mentality unsuccessful and unsuitable for post-war problems...[101]

Sans doute y a-t-il beaucoup de vérité dans cette explication; il faut noter, cependant, que la critique sartrienne s'adresse d'abord au niveau philosophique de l'entreprise surréaliste. Cette critique n'est d'ailleurs pas datée de l'après-guerre: déjà, "L'Enfance d'un chef,"[102] terminée en 1938,[103] prenait le ton d'une ironie mordante pour couvrir de ridicule certaines attitudes surréalistes. Le lecteur suit l'évolution du petit Lucien qui se choisit tranquillement son destin dont plusieurs étapes importantes semblent commenter des expériences chères aux surréalistes. Son ami Berliac l'initie à Freud, à la psychanalyse, aux "pratiques solitaires," (que Plank commente ainsi: "If we define masturbation as the derivation of satisfaction from oneself alone, then the technique of automatism with the sufficiency of the individual to practice it very nearly approaches that definition")[104] à l'écriture automatique, à une sorte de "dérèglement des sens," le tout brodé sur un ton de juvénile naïveté. L'impression qu'on en retire est sans équivoque: "...surrealism is presented as a means for rejecting responsibility, for lending oneself an air of sinister but artificial profundity, and is again reduced to an adolescent game, a secret

language for schoolboys."[105]

La rencontre du surréaliste Achille Bergère (dont le rythme et les initiales du nom semblent être une référence directe à André Breton) vient compléter l'attaque menée par Sartre. Personnage ambigu, aux intentions suspectes, Bergère a meublé son appartement de "farces et d'attrapes," dont "fluide glacial," "poudre à éternuer," "poil à gratter," "sucre flottant," "étron diabolique," "jarretelle de la mariée". "Ces attrapes, disait-il, solennellement, ont une valeur révolutionnaire; elles inquiètent. Il y a plus de puissance destructrice en elles que dans les oeuvres complètes de Lénine" (MR, 193). Le ridicule de ce propos sur le pouvoir magique de ces objets-attrapes prépare déjà la critique de Qu'est-ce que la littérature? sur cette tentative avortée de détruire la subjectivité et l'objectivité, pour qu'"à la faveur de cette intuition, on espère que le monde entier se découvrira comme une contradiction radicale" (S, II, 256). D'autres indices faisant de Bergère un "fils de famille" parfaitement accepté par la société des bourgeois malgré ses errements de poète ne laissent pas de doute quant à la portée de la critique de Sartre contre le surréalisme.

Quant on pense qu'une autre nouvelle du Mur, "Erostrate,"[106] est construite autour de l'acte surréaliste "le plus simple" tel que défini par Breton dans le Second Manifeste,[107] et mettant en scène ce lamentable personnage Paul Hilbert, on voit que la critique de Sartre est sans équivoque. Pour commencer, le titre même donne le ton à la critique: les surréalistes ne sont-ils pas comme ce personnage de la Grèce antique, cet Hérostrate,[108] qui, pour s'immortaliser, a détruit

par le feu le temple d'Artémis à Ephèse? Où peut mener cette violence surréaliste pour tout détruire, semble se demander Sartre: à rien, suggère-t-il, puisqu'elle se veut absolue, ou tout au plus, à une destruction imaginaire. Ce qui restera aux surréalistes, ce sera un chapitre dans l'histoire littéraire que leur tapageuse fureur aura suscité.

En plus, qu'est-ce que c'est que cet acte qui "consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule,"[109] sinon le désir de retirer l'homme de sa situation, en faisant d'un acte un geste vidé de toute motivation apparente. Héritiers en ce sens de l'acte gratuit du Gide des Caves du Vatican[110] qui, lui, tenait surtout à marquer son opposition au déterminisme mécanique de la génération précédente, les surréalistes revendiquent cette pure gratuité non pour des raisons philosophiques, mais en vue d'une destruction totale de l'homme et de l'univers. Au lieu d'une négation constructive, les surréalistes s'adonnent à une "Négativité" totale: pour Sartre, c'est aussi la preuve d'une totale irresponsabilité.

Malgré cela, cependant, et comme on l'a vu dans La Nausée, Sartre est sans doute un de ceux qui ont subi les influences du surréalisme. Roquentin butait sur une nomenclature incapable de traduire le réel; son discours prenait souvent l'allure surréaliste pour tâcher de le re-nommer. En ce sens, on peut dire que Paul Hilbert emboîte le pas au Roquentin révolté devant les insuffisances de l'héritage culturel: dans sa lettre testamentaire aux 102 écrivains, Hilbert rage contre l'humanisme docile issu d'une longue filiation littéraire, il reprend le cri de révolte surréaliste dont Anna Balakian décrit la portée en

ces termes: "Out of the protests rises the figure of an artist who seeks a more potent Word, while showing skeptical disconcern over its immortality."[111]

> Les outils mêmes dont je me servais, déclame Hilbert sur ce beau langage humaniste, je sentais qu'ils étaient à eux; les mots par exemple: j'aurais voulu des mots à moi. Mais ceux dont je dispose ont traîné dans je ne sais combien de consciences; ils s'arrangent tout seuls dans ma tête en vertu d'habitudes qu'ils ont prises chez les autres... (MR, 89-90)[112]

Voilà énoncée en effet une aliénation dont se pare l'insatisfaction surréaliste face à l'univers, justement sur cette question d'un monde innommable ou limité, si l'on veut, par les structures d'un langage qui ne suffit plus: "La médiocrité de notre univers, dit Breton, ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation?"[113] Pour les surréalistes, alors, comme l'a remarqué Marcel Raymond, "briser les associations verbales reçues, à leurs yeux, c'est attenter aux certitudes métaphysiques du commun; c'est se soustraire à une vision conventionnelle, arbitraire, des choses."[114]

La fin d'"Erostrate" nous empêche de poursuivre un quelconque parallèle entre Sartre et le surréalisme malgré une certaine communauté de pensée sur cette question du langage. Il semble, au contraire, que Sartre veuille maintenir sa critique dans les cadres de "L'Enfance d'un chef"; en effet, il tient à démontrer par le geste gratuit d'Hilbert, "the wrong reaction to the human condition, i.e., the surrealist reaction. Hilbert's revolt against the facile humanism is portrayed as naive, childish, and destructive, in a word, surrealist."[115]

Pour ce qui est de La Nausée, il suffit d'ajouter, après ce qui a été dit dans la première partie de cette étude, que si Sartre-

Roquentin a subi l'influence de "l'esprit" surréaliste, c'est qu'il s'accorde avec lui pour affirmer la faillite du langage à signifier une réalité qui échappe à leur effort commun de nomination. "Il faudra trouver des noms nouveaux..." (N, 222) entonne Roquentin à la fin; et ce sera, non pas pour faire jaillir l'être caché et multiforme qui gît au coeur de l'expérience humaine, mais déjà dans l'optique où se place Qu'est-ce que la littérature ?, c'est-à-dire, dans une entreprise de construction fondée sur la re-nomination d'un monde en fonction de sa réalité changeante.

B. Critique philosophique

La critique du surréalisme dans ce dernier texte s'élabore au départ sur une contradiction: ayant déjà longuement déclamé sur l'impossibilité d'engager la poésie, voilà qu'ici Sartre rejette dans un premier temps, la poésie surréaliste, justement parce qu'elle n'est pas engagée, alors qu'au même moment, parlant d'une autre poésie, dite aussi surréaliste, il la déclare "poésie révolutionnaire,"[116] donc engagée. Qu'en est-il exactement?

Première attaque: les auteurs précédents écrivaient pour "consommer le monde" dit Sartre; aux temps des surréalistes, c'est pour "consommer la littérature," et "jamais elle n'a été plus littéraire: la boucle est bouclée" (S, II, 174). C'est, dit Sartre, l'aboutissement logique pour toute une lignée d'écrivains bourgeois végétant dans la plus "totale irresponsabilité" (S, II, 175). De son point de vue, cela va sans dire: car, au lieu de "s'employer au service des classes opprimées" (S, II, 176), dit Sartre, ces écrivains misent sur une

"destruction pure" (S, II, 175) dont l'effort ne peut que prendre le visage d'un "vain esthétisme." Leurs "forces de négation" contenues dans la "gratuité" de leurs oeuvres deviennent "l'essence même de la spiritualité et la manifestation héroïque de (leur) rupture avec le temporel" (QL, 176), phénomène de "divertissement," "utile" au bourgeois dans la mesure où ce soi-disant jeu diabolique lui donne "la récréation dont il a besoin pour se refaire. Ainsi, déplore Sartre, même en reconnaissant que l'oeuvre d'art ne peut servir à rien, le public bourgeois trouve encore moyen de l'utiliser" (S, II, 176-77): chien qui aboie ne mord pas!

Encore une fois, on retrouve le jugement de Sartre fermement ancré sur le plan socio-politique de la théorie socialiste de l'histoire, c'est-à-dire, "in the general framework of social classes and the revolution of the proletariat,"[117] comme l'a vu William Plank. Si Sartre partage avec les surréalistes l'opinion que "nul intellectuel français n'avait été, entre 1914 et 1918, à la hauteur des événements,"[118] et qu'il voudrait bien participer comme eux à des transformations radicales à tous les niveaux, il est clair que leurs méthodes ne lui conviennent pas, d'autant plus qu'il est désormais convaincu qu'il y a "un rapport interne entre les revendications des classes inférieures et les principes de l'art" (S, II, 165). Toute entreprise littéraire qui refuserait une prise directe sur le réel, ou qui ose affirmer une "surréalité," se trouve donc doublement condamnée; ainsi, pour Sartre, "la négativité surréaliste...(prépare) la fin absolue de la vie et de l'art" (S, II, 225).

Cette condamnation du surréalisme, Sartre, en bon philosophe, ne s'en satisfait pas totalement pour l'avoir menée par les voies obliques

de l'histoire. Par-delà l'accusation d'irresponsabilité et de parasitisme, liés nécessairement à l'histoire, Sartre reproche aux surréalistes de vouloir détruire la subjectivité et l'objectivité: nous voilà au coeur même de la "philosophie" du surréalisme. La subjectivité d'abord, dit Sartre, dans leur désir "d'anéantir les distinctions reçues entre vie consciente et inconsciente, entre rêve et veille" (S, II, 215). Les surréalistes adoptent la psychanalyse "parce qu'elle présente la conscience comme envahie d'excroissances parasitaires dont l'origine est ailleurs" (S, II, 215). Ainsi, selon Sartre, "l'écriture automatique est avant tout la destruction de la subjectivité." Pour l'existentialiste dont la philosophie repose sur le pour-soi, c'est-à-dire la subjectivité, cette destruction ou affaiblissement du cogito lui paraît inacceptable.

Encore, on veut détruire l'objectivité: mais comme la destruction du monde est impossible malgré la volonté qu'ont les surréalistes de le faire éclater, ils s'efforceront d'en faire une destruction symbolique en se fixant sur des objets particuliers, c'est-à-dire, en tentant d'"annuler sur ces objets-témoins la structure même de l'objectivité" (S, II, 216). Mais comme cette opération ne peut être tentée sur des objets réels donnés dans leur "essence indéformable," sans façonner d'autres objets réels, les surréalistes se verront obligés de produire des objets imaginaires "construits de telle sorte que leur objectivité se supprime elle-même" (S, II, 216): en témoignent les faux morceaux de sucre que Duchamp[119] taillait dans du marbre. Sartre se moque de l'"illumination fulgurante et instantanée" (S, II, 216) que devait produire cette expérience du sucre de Duchamp, par exemple, de

ce "papillottement" incessant entre subjectif et objectif, parce que dans le fond, il n'y a même pas eu le soupçon d'une destruction. En somme, poursuit Sartre, on s'amuse au "discrédit total du monde" (S, II, 217), ainsi que de "la conscience de soi et par conséquent, de sa situation dans le monde" (S, II, 215). Et "l'esprit" que les surréalistes veulent atteindre,

> il convient plutôt de le nommer l'Impossible ou, si l'on veut, le point imaginaire où se confondent le songe et la veille, le réel et le fictif, l'objectif et le subjectif. Confusion et non synthèse...
>
> (S, II, 218)

Comment peut-on prétendre "transformer le monde," se demande alors Sartre, quand tout ce qu'on crée n'est que "l'énervante tension que provoque la recherche d'une intuition irréalisable" (S, II, 218), n'ayant qu'un lien artificiel avec le réel? D'ailleurs, comment peut-on effectuer cette transformation du réel quand on dit, selon Breton lui-même, vouloir avant tout "...créer un mouvement dans les esprits."[120] Le résultat, d'après Marcel Raymond, répétant la critique de Sartre, ne donne qu'une "confusion de l'objectif et du subjectif, une croyance magique en la toute-puissance de la pensée, capable de changer le monde, le sentiment que les réalités sensibles existent moins que le monde de l'esprit..."[121] Pour cela, il faut que le monde "détruit et miraculeusement conservé par sa destruction" (S, II, 219), soit tout simplement "mis entre parenthèses," c'est-à-dire, que pour les surréalistes, "il ne s'agit plus de s'évader hors de la classe bourgeoise: il faut sauter hors de la condition humaine" (S, II, 219). Cette totale libération de l'esprit est dangereuse, aux yeux de Sartre, en tant qu'elle est "concevable dans les chaînes," semblable en cela à la fameuse révélation de

liberté qui vient hanter le prisonnier Pierre de La Guerre et la Paix,[122] et qu'elle risque par conséquent de "rendre la révolution moins urgente" (S, II, 220). Pour s'en convaincre, (et le lecteur par là même), Sartre cite une phrase très connue du Second Manifeste:

> Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus contradictoirement. Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de déterminer ce point.[123]

D'où la conclusion de Sartre: "n'est-ce pas proclamer son divorce avec un public ouvrier, beaucoup plus qu'avec un public bourgeois?" (S, II, 220) dans la mesure où, refusant la vie consciente au profit de l'"attente extasiée de l'avenir, (l')interprétation du merveilleux comme signe d'un au-delà...,"[124] comme l'a vu Alquié, le poète surréaliste "radicalise la vieille revendication littéraire de la gratuité pour en faire un refus de l'action par destruction de ses catégories" (S, II, 221). Car, comme la destruction devient "fin absolue," elle ne peut être que rêvée, "c'est un absolu situé en dehors de l'histoire, une fiction poétique" (S, II, 222).

C. La philosophie surréaliste: la critique de la critique

"'Transformer le monde', a dit Marx; 'changer la vie', a dit Rimbaud: ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un,"[125] dit Breton en 1935, résumant ainsi l'esprit surréaliste voulant une libération totale de l'homme. Pour ces poètes, souligne Marcel Raymond, "la volonté de 'changer la vie' par l'esprit leur apparut inefficace si elle ne se doublait, si elle n'était précédée d'une volonté pratique

de changer le train des choses."[126] C'est ce même "souci d'unification" que retrouve F. Alquié dans la démarche surréaliste, axée, dit-il, sur

> la réalisation de l'unité de l'homme par la rencontre des deux voies opposées où nous engage notre désir: celle de l'imaginaire, de la poésie, et peut-être de la folie, celle de la science, de l'activité pratique et de la réalisation politique.[127]

Or, force est de reconnaître que pour nobles que soient ces objectifs, ils ne sont pas nécessairement réalisables. Si Breton reconnaît la vraie dimension du "problème social," fidèle à cette idée de totalité, il compte commencer par la libération de l'esprit: pour "abolir extérieurement à nous" les contraintes imposées, il faut d'abord que nous soyons "parvenus à les abolir en nous,"[128] dit-il. Si l'homme est totalité, pourquoi faudrait-il l'enfermer dans le social? "Je ne vois vraiment pas, ajoute-t-il, n'en déplaise à quelques révolutionnaires d'esprit borné, pourquoi nous nous abstiendrions de soulever... les problèmes de l'amour, du rêve, de la folie, de l'art et de la religion."[129] En d'autres mots, si Breton se range du côté de la révolution sociale, il ne compte pas pour autant abandonner la révolution de "l'esprit," la première à ses yeux, en tant qu'elle lui paraît essentielle pour mener à l'autre, d'autant plus que c'est la poésie "surréaliste," selon lui, qui saura lui donner son élan. Malgré cela, un décalage imposant subsiste au coeur des intentions surréalistes, manifesté d'ailleurs par la pratique; c'est ainsi que M. Raymond, répétant les analyses de maints critiques,[130] perçoit la tentative du surréalisme: "il a tenté d'ajuster l'un à l'autre, envers et contre tous, deux partis pris révolutionnaires, l'un social, l'autre spirituel, dont la corrélation est impossible à fixer une fois pour toutes."[131]

En conséquence, peut-on accuser Sartre d'avoir jugé trop sévèrement, en prenant au pied de la lettre les deux "mots d'ordre" surréalistes, et d'avoir marié les deux points de vue qui s'y manifestent avant même que l'opération ait été tentée? En d'autres mots, Sartre fonde-t-il sa critique sur l'idée que les surréalistes sont "parvenus," que leur tentative a été réussie selon leur entendement, donc qu'ils ont échoué? S'il suppose "que l'homme est tout un" que si, d'une certain façon, "on retrouve partout sa marque, cela ne signifie point que ses activités soient identiques..." (S, II, 325), c'est déjà reconnaître la difficulté inhérente aux intentions surréalistes. Mais du point de vue où il se place, il ne l'entend pas ainsi, semble-t-il, voulant que l'écrivain marque "l'unité de sa vie et de son oeuvre" par "la communauté de visées de sa poésie et de sa praxis" (S, II, 325). Pour le philosophe de la littérature engagée, rien de plus irritant que ces poètes qui affirment "solennellement l'irresponsabilité du poète" (S, II, 325) quand on lui demande des comptes, (voir l'anecdote sur un poème d'Aragon).[132] Il y a plus: "j'ai tenté, dit-il, un examen critique du fait global 'surréalisme' comme engagement dans le monde, en tant que les surréalistes tentaient d'en expliciter par la prose les significations" (S, II, 326). C'est comme si on voulait étudier les "oeuvres" de littérature engagée (comme le surréalisme est avant tout un mouvement artistique) à partir de Qu'est-ce que la littérature?, travail fort intéressant sans doute, à condition de ne pas escamoter l'oeuvre en tant qu'oeuvre, seule raison d'être de l'oeuvre. Sa vérité, comme l'explique J.-L. Major, "doit s'établir à l'intérieur de l'oeuvre elle-même--non dans un rapport d'extériorité avec le monde,"[133] ni non plus selon les données d'une théorie.

C'est d'ailleurs ce que disait Sartre lui-même dans L'Imaginaire: telle une symphonie, l'oeuvre "est entièrement hors du réel. Elle a son temps propre, c'est-à-dire qu'elle possède un temps interne... Elle échappe donc entièrement au réel..." (I, 244).

Mais Sartre a depuis abandonné certaines notions qu'il tenait aux temps de L'Imaginaire: au fort de l'engagement, le surréalisme lui apparaît comme pure gratuité quand bien même il le voit comme "le seul mouvement poétique de la première moitié du xxe siècle," et qu'il a contribué "par un certain côté à la libération de l'homme" (S, II, 324). Mais voilà qu'il nous donne la clef de sa critique lorsqu'il dit: "...mais ce qu'il libère ce n'est ni le désir, ni la totalité humaine, c'est l'imagination pure. Or précisément l'imaginaire pur et la praxis sont difficilement compatibles" (S, II, 324). Tout est là: il reproche à la poésie surréaliste d'être poétique et à ses représentants, d'avoir fait "de la politique en poètes," ce dont pourtant il se défend bien.[134] D'une certaine façon, sans cette prétention à vouloir "transformer la vie," les surréalistes seraient récupérables, tout au moins au niveau de la poésie. Sartre donne d'une main pour reprendre de l'autre: curieux paradoxe qui mène où? Essayons de comprendre.

Premièrement, comment concevoir une "imagination pure," quand Sartre lui-même a dit dans L'Imaginaire que "la condition essentielle pour qu'une conscience imagine c'est qu'elle soit 'en situation dans le monde'" (I, 235). En d'autres mots, quel que soit le signe par lequel l'imagination se manifeste, il est toujours motivé, ce qui pourrait expliquer, affirme Gilbert Durand, "la lourde tentative de réintégration du réel"[135] dans l'espace imaginaire et artistique de Sartre. Ensuite,

comment comprendre que les surréalistes "libèrent" l'imagination, si celle-ci est toujours "motivée"? Or, le meilleur exemple de "motivation," n'est-ce pas justement l'écriture automatique qui rejette le travail "artificiel" sur le langage pour exprimer la "dictée" de la psyché, ou comme le veulent les surréalistes, la chambre hantée d'ombres qu'est l'inconscient? Sartre, qui a "la passion de comprendre l'homme," ne serait-il pas d'accord avec les surréalistes, pour aller fouiller plus profondément au coeur de l'homme, lui qui croit justement que l'inconscient n'est qu'une conscience qui refuse d'être consciente d'elle-même, car, comme il l'indique dans l'Etre et le Néant, "comment la censure discernerait-elle les impulsions refoulables sans avoir conscience de les discerner? Peut-on concevoir un savoir qui serait ignorance de soi" (EN, 92)? Si la méthode surréaliste se prête à cette descente en soi, pourquoi n'y voir que futilité? C'est peut-être qu'elle donne à l'imagination une virtualité qui échappe à la psychologie de l'imaginaire sartrien, cadrée en fonction d'une reprise, transcendante, cela va de soi, du réel. Toujours est-il que, malgré ses positions, Sartre est obligé de reconnaître l'apport considérable du surréalisme en matière de puissances libératrices, implicites dans la révolte surréaliste.

Deuxièmement, quand Sartre parle de "l'imagination pure," cette chose qu'il trouve "incompatible" avec la praxis, ne se réfère-t-il pas plus précisément à la modalité selon laquelle elle s'exprime, c'est-à-dire, à la poésie? Sartre voudrait, semble-t-il selon les termes mêmes de sa critique, que les surréalistes produisent une poésie-praxis, une poésie de l'action, quand il vient tout juste de la déclarer impossible;

n'a-t-il pas défini lui-même, longtemps après les débuts du surréalisme, l'oeuvre d'art comme "irréel?"[136] Ce à quoi l'on donne la qualité de "beau" ne peut être perçu, dit-il: "le réel n'est jamais beau. La beauté est une valeur qui ne saurait jamais s'appliquer qu'à l'imaginaire..." (I, 245). Pourquoi insister, alors, que l'oeuvre agisse directement, qu'elle ait la même portée que l'action, qu'elle possède ce pouvoir de synthèse, de menée dialectique, quand il trouve "stupide de confondre la morale et l'esthétique" (I, 245).

Mais Sartre n'en est plus à ses conceptions d'avant-guerre: en effet, l'idée même d'une littérature engagée implique la possibilité de faire coïncider la morale à l'esthétique, idée d'ailleurs supposée à un niveau dans le concept d'une conscience totale, (c'est-à-dire, la conscience imageante fait partie d'un tout dont le premier niveau est la conscience perceptive ou réalisante).[137] Ce qu'il veut maintenant, malgré les difficultés qu'il a à en préciser les modalités, c'est la pratique même de cet engagement dont se déclarait le surréalisme dans sa "prose théorique," mais qui aboutit malheureusement et malgré soi à une plus grande insularité de l'imaginaire par rapport au réel.

Sartre serait le dernier à réfuter la philosophie de base surréaliste puisque la sienne la reprend, mais contrairement à Breton qui a bien marqué la difficulté inhérente à sa réalisation, Sartre l'estime possible: il s'agit pour lui de canaliser concrètement dans une direction précise l'explosive révolte qu'ont su manifester les surréalistes.

Cependant est-ce possible? Car même si Sartre suppose une solution, ne risque-t-elle pas toujours de se retrouver sur l'un ou l'autre des deux plans, celui de la morale ou celui de l'esthétique?

Il semble, en effet, les confondre, par exemple, lorsqu'il compare le travailleur au surréaliste: tandis que le premier détruit pour construire, dit Sartre, c'est-à-dire, qu'il éprouve "les deux faces de la liberté qui est négativité constructrice,"[138] (S, II, 321), le deuxième inverse le processus, "c'est pour détruire qu'il construit" (S, II, 321). Mais la vraie différence est encore plus notable: le premier s'exerce sur le réel, l'autre, dans l'imaginaire; seul Sartre semble le refuser. Son refus porte-t-il les traces de ce vieux remords, c'est-à-dire, "...la vieille revendication littéraire de la gratuité..." (S, II, 221), "la recherche de l'absolu" (S, II, 228) dans l'oeuvre d'art? Il y a plus sans doute, plus que Michel Beaujour n'en veut accorder: "We see now that he was violently reacting against his adolescence, and that surrealism somehow, was part of the adolescent complex [(il faut lire ici "his adolescent complex," c'est-à-dire, celui qui avait fait de l'art cet absolu, "une étoile filante [qui] dégringol[ait] dans le ciel!" (S, IX, 39)] Sartre was striving to get rid of."[139]

Ainsi, faire de l'art une puissance négative qui s'exerce sur le monde réel, voilà qui est bien; mais ce qui attire les foudres de Sartre, c'est qu'au-delà de ces nobles intentions, un mouvement dit révolutionnaire aboutit à une autre forme de "gratuité littéraire," voire, de "quiétisme" (S, II, 221) social. Sartre croyait, à l'époque de cette rédaction, qu'on pouvait et devait combiner les deux aspects complémentaires qui font "l'artiste engagé," que la synthèse devait s'opérer au niveau de l'expression même de l'artiste. Pourtant, au fur et à mesure que se developpaient ses conceptions d'une certaine littérature, Sartre donnait de plus en plus dans le domaine de l'efficacité

socio-politique. C'est à ce niveau qu'il se sépare des surréalistes dont les premières considérations allaient à l'art, à la poésie, en tant que c'est à travers l'art qu'ils vivaient leur rapport au monde, ce rapport que tous marquent à leur façon. Et la poésie précisément n'est pas un discours rationnel strictement codifié par les lois d'une syntaxe; toutefois, pour indéfinissable qu'elle soit, si on tente de l'insérer dans un système linguistique, c'est quand même elle qui peut, par le jeu d'ombres et de lumières qu'elle tisse sur le langage, s'étendre au-delà des contraintes intellectuelles qu'opère le langage sur la réalité, arriver à suggérer une réalité qui échappe à l'entendement humain. N'est-ce pas justement retrouver un des aspects essentiels du surréalisme qui "...n'aime pas perdre la raison, nous dit Alquié; il aime tout ce que la raison nous fait perdre;"[140] il veut manifester ce discours essentiel qu'est l'homme, et par le merveilleux poétique, voir le "signe d'un au-delà pourtant humain."[141]

En ce sens, le surréalisme, comme toute autre poésie, selon Mikel Dufrenne, vise non pas "un monde irréel inventé par l'imagination créatrice, [mais] un possible de la Nature, un aspect de l'inépuisable réel qui s'actualise dans l'oeuvre..."[142] Mais ce qui peut être le point d'arrivée d'une poésie révolue avec l'avènement du surréalisme, ce dernier en fait son point de départ: l'écriture automatique, ce "télescopage de mots" (S, II, 217) aux yeux de Sartre, n'est rien d'autre que cet effort pour faire surgir l'être, profondément réel mais caché, derrière l'incendie du langage: "Si l'on considère l'attitude première, essentielle, du surréalisme, conclut M. Raymond, on estimera probablement que jamais en France une école de poètes n'avait confondu de la

sorte, et très consciemment, le problème de la poésie avec le problème crucial de l'être."[143]

Sartre ne reconnaîtrait-il pas que cette poésie recèle en elle, par sa méthode et la soif inassouvie qui s'y creuse, un élément de révolte récupérable au niveau de la révolution? C'est de l'imaginaire, cela va sans dire, mais comme l'explique Alquié, "l'idée même de révolution suppose la dimension verticale par laquelle l'esprit, refusant de coïncider avec l'histoire de fait, la juge, la dépasse, affirme que l'état actuel des choses est inadmissible..."[144] Pourquoi pas la poésie donc, en tant qu'elle peut signaler deux dimensions de l'expérience humaine? Car, selon Breton, "le problème social n'est pas absolument le seul à se poser,"[145] quoique l'art puisse très bien l'exprimer: s'attaquant à David, le peintre de la révolution française chez qui il décèle un malencontreux conformisme en matière d'art, Breton lui oppose Courbet en qui il voit un véritable artiste révolutionnaire. Pour Courbet, selon Breton,

> la foi profonde en l'amélioration du monde qui l'habitait devait trouver moyen de se réfléchir en toute chose qu'il entreprenait d'évoquer, apparaître indifféremment dans la lumière qu'il faisait descendre sur l'horizon ou sur un ventre de chevreuil.[146]

En fait, Breton énonce avant Sartre ce que celui-ci dira plus tard de Giacometti et du Tintoret.[147]

Toujours est-il que Breton semble reconnaître le lieu où s'exprime le véritable discours de l'art, même si cette profession de foi artistique souligne sa difficulté d'accès aux masses rompues à leur praxis. De ce côté-là, d'ailleurs, Breton est très lucide, il ne se le cache pas:

> Je ne crois pas, dit-il, à la possibilité d'existence actuelle d'une littérature ou d'un art exprimant les aspirations de la classe ouvrière. Si je me refuse à y croire, c'est qu'en période pré-révolutionnaire l'écrivain ou l'artiste, de formation nécessairement bourgeoise est par définition inapte à les traduire.[148]

"Non-récupérable," dirait le Hugo des Mains Sales.[149]

D. Pour un complément pratique: "Orphée noir" comme autre versant dialectique

Il y a même plus, dit le Sartre d'"Orphée noir":[150] l'artiste bourgeois le mieux intentionné ne peut accéder à la réalité du prolétaire, les surréalistes nous l'ont montré, dit-il, car conditionnés par leur situation, ils puisent "leur inspiration dans leurs contradictions psychologiques, dans l'antinomie de leur idéal de leur classe, dans l'incertitude de la vieille langue bourgeoise" (S, II, 236). Il n'est pas question non plus pour l'ouvrier blanc de s'exprimer poétiquement: les circonstances actuelles sont telles, affirme Sartre, que le rêve poétique "serait trahison" (S, III, 234), et "[nuierait] à la praxis" (S, III, 235); ce qui radicalise l'idée exprimée plus haut, à savoir que l'imaginaire pur et la praxis sont difficilement compatibles.

Or, au contact de la poésie noire, Sartre dit avoir enfin trouvé "la plus authentique synthèse des aspirations révolutionnaires et du souci poétique" (S, III, 261). Les mots--"souci poétique"--possèdent implicitement toutes sortes de résonances culturelles (sens académique), nullement à la portée des seuls capables de faire la révolution, au dire de Sartre lui-même, car, pour eux,

> l'efficacité seule [.....] compte....Le langage même dont ils usent est exempt de ces légers desserrements d'écrous, de cette impropriété constante et légère, de ce jeu dans les transmissions qui créent le Verbe poétique.
>
> (S, III, 235)

On objectera que le travailleur noir n'est pas technicien, qu'il n'est pas prolétaire, qu'il ne parle probablement pas le français: on revient donc à nos bourgeois, à ces "fils de famille" noirs qui habitent nos métropoles--"c'est sur les bords de la Seine que naît la Négritude..." disions-nous ailleurs.[151]

A qui s'adressaient-ils, ces poètes exilés? A qui s'adressait leur poésie révolutionnaire, celle qui manifeste "l'âme noire," qui est "évangélique," qui est "fonctionnelle," dans la mesure où "elle répond à un besoin qui la définit exactement" (S, III, 239)? Car, comme le dit Sartre, "la force d'un écrivain réside dans son action directe sur le public, dans les colères, les enthousiasmes, les méditations qu'il provoque par ses écrits" (S, II,). Se sont-ils donc résolus à crier dans le désert? Pourtant, affirme Sartre, leur poésie est "révolutionnaire;" sans vouloir parodier une phrase bien connue, il faut se poser la question: "peut-on être révolutionnaire seul?"[152] Encore une fois, en tant qu'il s'agit de "poésie" et de "révolution," la question se pose ailleurs.

En ce qui concerne la "poésie noire," on peut avancer dès maintenant que l'élément révolutionnaire, si cher à Sartre, ne vient que "par-dessus le marché." Le poète noir, déshumanisé par la double aliénation de la race et de l'exil, veut faire couler les sources de son coeur "noir" pour qu'apparaissent, derrière l'appel incantatoire de son chant poétique, les traces de "l'Essence noire" depuis trop longtemps ensevelies. On voit le rapport d'intentions entre le "vates" noir et le surréaliste: mais tandis qu'on accusait celui-ci de "gratuité" dans l'expression, d'"annulation symbolique du langage par

production de sens aberrants..." (S, II, 217) qui allait contribuer, selon Sartre, à "la fin absolue...de l'art" (S, II, 225), voici qu'on retrouve avec la poésie noire le rétablissement de la poésie, "(souci poétique") d'une part, et d'une poésie exprimant la "synthèse des aspirations révolutionnaires" de toute une race, d'autre part. Mais si la poésie noire reflète tout cela, n'est-ce pas parce que, pour une fois, il y a une parfaite coïncidence entre l'intention et l'expression: en d'autres mots, puisque le noir doit puiser dans "le puits de son coeur" (S, III, 239) pour s'atteindre, comme pour s'exprimer, il doit emprunter la langue de ses maîtres,[153] et comme cette langue est sans efficace pour cerner une réalité innommable pour le noir lui-même depuis longtemps oublieux de ce passé immémorial, la poésie seule saura capter ou suggérer l'être noir au-delà "d'éblouissantes ténèbres silencieuses" (S, II, 257), d'où surgira la négritude.

Pour ceux qui déclarent Sartre "antipoétique," ou "contre la poésie" (S, II, 324), qu'ils lisent ce texte dénué à certains passages de toutes considérations autres que poétiques. D'abord, reprenant une idée énoncée dans le premier chapitre de Qu'est-ce que la littérature?, à savoir que "le langage poétique surgit sur les ruines de la prose" (S, II, 86), phénomène que le poète noir tient pour évident dans son projet même, c'est-à-dire, son sentiment d'échec devant le langage emprunté comme pouvant exprimer l'âme noire, Sartre le situe à l'origine de toute entreprise poétique. Il explique:

> Tant que nous pouvons croire qu'une harmonie pré-établie régit les rapports du verbe et de l'Etre, nous usons des mots sans les voir, avec une confiance aveugle, ce sont des organes sensoriels, des bouches, des mains, des fenêtres ouvertes sur le monde. Au premier échec, ce bavardage tombe

> hors de nous; nous voyons le système entier, ce n'est plus qu'une mécanique détraquée, renversée, dont les grands bras s'agitent encore pour indiquer dans le vide; nous jugeons d'un seul coup la folle entreprise de nommer; nous comprenons que le langage est prose par essence et la prose, par essence, échec; l'être se dresse devant nous comme une tour de silence et si nous voulons encore le capter, ce ne peut être que par le silence: 'évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal'. Personne n'a mieux dit que la poésie est une tentative incantatoire pour suggérer l'être dans et par la disparition vibratoire du mot: en renchérissant sur son impuissance verbale, en rendant les mots fous, le poète nous fait soupçonner par delà ce tohu-bohu qui s'annule de lui-même d'énormes densités silencieuses; puisque nous ne pouvons pas nous taire, il faut faire du silence avec le langage.
>
> (S, III, 246-7)

De Mallarmé qui veut "suggérer l'être dans et par la disparition vibratoire du mot" aux poètes noirs qui useront pour évoquer la négritude de "mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal," en passant par Breton voulant du "Silence, afin qu'oũ nul n'a jamais passé je passe, silence!",[154] telle est la recherche poétique que mêne l'artisan du verbe, c'est-à-dire, selon Sartre, qu'il lui faut "faire du silence avec le langage," faire jaillir, en quelque sorte, "d'énormes densités silencieuses." N'est-ce pas tenter le rêve baudelairien: "de la langue et de l'écriture, prises comme opérations magiques, sorcellerie évocatoire."[155]

Ainsi, sous les traits de ce vibrant chant du noir, Sartre reconnaît la juste dimension de tout l'élan poétique moderne: "destructions, autodafé du langage, symbolisme magique, ambivalence des concepts, toute la poésie moderne est là...," avoue-t-il finalement. Pourtant, malgré leur commune mesure, et pour certaines, leur communauté d'intentions, une seule poésie mérite le titre de révolutionnaire et d'engagée.

On a déjà vu pourquoi Sartre déclare une telle poésie impossible chez le "jeune bourgeois," comme chez l'ouvrier blanc: celui-ci ne connaît guère, précise Sartre, "les contradictions intérieures qui fécondent l'oeuvre d'art" (S, III, 235), idée qu'on retrouve chez Nietzsche,[156] lui qui voyait dans les "conflits," une source de créativité. Cette idée de "tension interne," soit dit en passant, que Sartre suppose à l'origine de l'art s'oppose radicalement à cette conception, disons "adamique" en langage barthien,[157] qu'il expose à la fin de Qu'est-ce que la littérature?, à savoir que "les chances de la littérature sont liées à l'avènement d'une Europe socialiste" (S, II, 315), ou encore, "dans un parti authentiquement révolutionnaire, elle trouverait le climat propice à son éclosion, parce que la libération de l'homme et l'avènement de la société sans classes sont comme elle des buts absolus..." (S, II, 286); en d'autres mots, la totale, la vraie littérature ne sera possible que dans les cadres d'une démocratie socialiste réalisée. Il semble alors qu'il ne restera à l'homme-artiste pour "féconder" son oeuvre que sa condition métaphysique grandement diminuée sans doute puisque le ciel ne sera plus dans les cieux.

E. Modifications théoriques et mythe personnel

Toujours est-il qu'au-delà de la technicité qui régit les rapports dans la société européenne, au-delà de l'aliénation sociale qui sépare le poète bourgeois des masses, Sartre retrouve au contact de la "négritude-objet," le mal inhérent à la poésie du blanc: "Six siècles de poésie savante" (S, III, 254), dit-il, ont mené l'imaginaire poétique du bourgeois européen "à la minéralisation de l'humain" (S, III, 269).

Le noir, au contraire, "végétalise, animalise la mer, le ciel et les pierres...(il) témoigne de l'Eros naturel; il le manifeste et l'incarne..." (S, III, 269).

Ces références au contenu imaginaire du poète élargissent le champ critique de l'auteur dans les perspectives, non plus des attitudes politiques qui se manifestent dans le poème, mais par la richesse d'évocation que procurent les images d'une certaine poésie. Cette transformation de l'attitude critique informe une métaphysique et une mythologie personnelles difficilement déchiffrables dans les cadres de la philosophie sartrienne. A la minéralisation de l'humain qu'offre l'imaginaire poétique du blanc, le noir répond par le rythme et le rite sacré qui l'unissent à la mère-Nature dans une contorsion quasi-sexuelle: il est "le grand mâle de la terre, le sperme du monde. Son existence c'est la grande patience végétale; son travail, c'est la répétition d'année en année du coït sacré" (S, III, 266). Ce "panthéisme sexuel" (ON, 266) si frappant dans la poésie noire, sa "compréhension par sympathie" (S, III, 265) pour la vie et l'être, nous font découvrir "le secret du noir," dit Sartre: "...c'est que les sources de son existence et les racines de l'Etre sont identiques" (S, III, 265).

On comprend que la descente "orphique" du noir aux sources de son histoire pour récupérer "l'Essence noire" se fasse au niveau le plus négateur de la technicité du blanc, c'est-à-dire, au niveau le plus intime d'une entente primitive avec la mère-nourricière; mais de là à dire qu'en cette même source recèle "les racines de l'Etre," c'est déhistorialiser l'histoire, ou la poétiser. Et Sartre continue: "...si l'on souhaitait trouver un terme de comparaison dans la poésie européenne,

il faudrait remonter jusqu'à Lucrèce, poète paysan qui célébrait Vénus, la déesse-mère, au temps où Rome n'était pas encore beaucoup plus qu'un grand marché agricole" (ON, 269).

Que cela soit vrai ou non, il ne relève pas de notre étude de l'affirmer: plus important est le fait que cet énoncé maintient la mythologie que Sartre a esquissée plus haut. Ainsi, "le seul mouvement poétique de la première moitié du XXe siècle," ne devient, aux yeux de Sartre, que le signe d'une tare profonde commune à la poésie comme à l'homme, héritiers de siècles de transformations d'aspects multiformes cumulées dans la société bourgeoise et industrielle. Le résultat: un rapport vicié au monde que sa poésie exprime par la stérilité et l'impotence de son support imaginaire, condamné à "an essential poetic indigence,"[158] comme l'explique Michel Beaujour à l'instar de Sartre. Bien que le poète blanc ait toujours refusé l'ethos bourgeois, (la "conduite d'échec" propre aux poètes des romantiques aux surréalistes, n'est-elle pas justement ce refus?), le poids de l'histoire est tel, que malgré son effort, semble dire Sartre, le poète est écrasé par lui, c'est-à-dire, qu'il ne peut échapper aux structures objectives de son historicité. D'ailleurs, cette idée de la conscience en situation est conforme aux données de L'Imaginaire et de L'Etre et le Néant. Or, est-ce aussi le même mécanisme de l'imagination qu'il applique à l'imaginaire des poètes noirs?

Plus haut, Sartre s'enchante de retrouver la méthode surréaliste dans l'expression poétique du noir: par l'incendie d'un langage inapte à traduire sa réalité, le noir produit une unique richesse verbale d'où sortent les "densités silencieuses" de son être. Ici, cependant, Sartre

change de plan: au-delà de l'expression apparaît le royaume imaginaire du noir hanté d'images fixées sur l'archétype et la mythologie d'une culture immémoriale. C'est le contenu de ces images qui attire maintenant Sartre, ce sont elles qui lui "rappellent" ce monde idyllique aux sources duquel s'abreuve l'homme primitif, pré-technique: "les noirs d'Afrique...sont encore dans la grande période de fécondité mythique," dit-il (S, III, 254). On a l'impression que Sartre tient encore à marquer l'aliénation du blanc technicien dans son rapport au monde, lui qui ne connaît que "la surface des choses, [lui qui] ignore la durée, la vie" (S, III, 265). Mais il y a plus.

Sur le plan philosophique d'abord, il semble que Sartre ait modifié ses conceptions de l'imaginaire, lui qui référait "les classes de motivation imaginaire aux classes de l'expérience perceptive ou de la prévention logique"[159] en faveur d'un imaginaire jouissant d'une puissance imageante "intrinsèquement motivé(e), c'est-à-dire qui est toujours symbole,"[160] selon l'étude de Durand. Contrairement à Sartre qui voit l'image "dégradée" n'être qu'une faible lueur de l'objet signifié, avec Durand, on la voit enrichie d'un sens bien au-delà de sa faiblesse représentative. En fait, elle se pare d'une sorte de sens immanent qui fonctionne avec et au-delà de la motivation qui a pu la faire naître. Il y a donc cohérence et unité au sein de l'imaginaire dans la mesure où l'image n'est pas seulement et strictement motivée par la conscience perceptive ou pré-réflexive. Comme le disait Jung, toute pensée repose sur des images générales, les archétypes, "'schémas ou potentialités fonctionnelles' qui 'façonnent inconsciemment la pensée.'"[161] D'une certaine façon, il y a un rapport important entre la motivation et le

symbolisme dont se pare l'image, ou si l'on veut, l'image est doublement motivée. En d'autres mots, la richesse de l'imaginaire et sa virtualité créatrice n'est pas strictement redevable à la motivation riche ou pauvre que lui procure la perception: n'y a-t-il pas une autre structuration de l'imaginaire qui agit parallèlement à la conscience perceptive, mais dont les sources ne sont pas liées au phénomène, comme semble dire G. Durand:

> Le plan primitif de l'expression, dont le symbole imaginaire est la face psychologique, c'est le lien affectivo-représentatif qui relie un locuteur et un allocutaire et que les grammairiens appellent 'le plan locutoire'..., plan où se situe...le langage de l'enfant.... C'est ce plan locutoire, plan du symbole même, qui assure une certaine universalité dans les intentions du langage d'une espèce donnée, et qui place la structuration symbolique à la racine de toute pensée. La psychologie pathologique de Minkowski...rejoignant la conception des grands romantiques allemands, et du surréalisme contemporain, considère le passage de la vie mentale de l'enfant ou du primitif à 'l'adulto-centrisme' [terme de Piaget] comme un retrécissement, un refoulement progressif du sens des métaphores. C'est ce sens des métaphores, ce grand sémantisme de l'imaginaire qui est la matrice originelle à partir de laquelle toute pensée rationalisée et son cortège sémiologique se déploient.[162]

Or, même si cette explication du symbolisme imaginaire par ces quelques psycholoques est implicitement acceptée par Sartre dans le sens qu'il donne aux images peuplant ces consciences noires, elle ne pourrait tomber dans les catégories acceptables à ses notions philosophiques de L'Imaginaire, ni de L'Etre et le Néant. D'ailleurs, celles-ci ne laissent aucune place à l'apanage sémantique où s'articule, inconsciemment sans doute, une partie importante du champ imaginaire. S'il est inconscient, et il l'est en grande partie, c'est sur le plan du symbole qu'il agira. La conscience sartrienne au contraire, axée sur une prise

directe du monde et toujours portée en avant, ne saurait reconnaître un élément qui semblerait lui donner un contenu d'images de type mythique et d'archétype sur lequel repose le champ culturel d'un groupe donné.

On objectera que la langue française est bien impropre à évoquer l'imaginaire mythique que le poète noir veut traduire: mais justement, le langage n'est pas employé à la française, ce n'est pas le mot comme signe qui domine, c'est, comme le dit Senghor, "le style, la chaleur émotionnelle qui donne vie aux mots, qui transmue la parole en verbe,"[163] que le poète exprime par un télescopage de mots cher aux surréalistes français. La négritude ainsi faite représente pour le noir son "attitude affective à l'égard du monde" (S, III, 262), dont le blanc s'est depuis longtemps coupé. Au demeurant, si on accepte les termes de comparaison de Sartre, seul le noir peut se payer le luxe d'un "retour au 'pays' natal"; le chant du blanc se fait au contraire de "mots d'ordre" et de "slogans."

C'est Michel Beaujour qui tente de comprendre la philosophie personnelle de Sartre à ce stade-ci, celle qui sous-tend les changements apportés à sa critique au contact de la "négritude-objet":

> The unexpected recourse to primitivism, the paean to the eroticism of the Blacks, allow us to assess how painful must have been Sartre's deliberate choice of the dreary workaday world of political action. Despite his distaste for engineers, he took upon himself the defense of a civilization ruled by technological considerations, and of an order where labor and production are the sole mediations between present man and his liberated future. Unlike more romantic revolutionaries, he deprived himself of the compensating dream of a return to a utopian primitive way of life. When he decided to become exclusively what his situation had made him, a Frenchman in an industrial age, he voluntarily cut himself off from the longing to recover the harvest of images agricultural civilizations foster. As a result of his choice, he found

> it impossible to abet the Surrealist evasion of the order of production that seemed to stifle European life, and he was logically led to deny their right to drink at a spring of which, somehow, he had deprived himself. Neglecting their actual poetic production, he felt impelled to declare that their images were a reflection of their industrial civilization where manufactured objects are limited, unnatural and sterile.[164]

D'une part, Sartre accepte par implication qu'il faut à l'homme industrialisé un rapport de technicien avec le monde--"prose d'ingénieurs" - pour mener à bonne fin les transformations sociales désirées, même si, chemin faisant, il se condamne progressivement à une plus grande stérilité spirituelle. La "gratuité" surréaliste se donne dès lors comme des élucubrations mystifiantes qui nuisent à la praxis, même si, à son départ, elle veut rétablir les puissances contrariées et ensevelies de l'imaginaire que niait une bourgeoisie dont l'éthique reposait sur le travail et la production. Il y a donc au coeur de l'argumentation sartrienne, ce curieux paradoxe d'un rejet total de l'ethos bourgeois, mais en quelque sorte, récupéré et même voulu pour continuer la soi-disant marche de l'Histoire vers sa réalisation en démocratie socialiste.

Peut-on croire que Sartre a choisi de créer, comme le soupçonne Michel Beaujour, "a confusion between the precision of his revolutionary project and the richness of his mythology?"[165] Le lyrisme d'"Orphée noir", fait plutôt croire, contrairement à cette idée de "confusion," que Sartre se laisse fasciner par cette poésie sans prétention, qui réussit malgré elle à articuler dans un même mouvement la quête d'une identité et les revendications de l'homme noir. S'il est vrai que cette poésie ne s'adresse pas aux blancs, lui, Sartre s'adresse à eux, à nous tous, pour nous montrer la fadeur de notre peau, de nos valeurs, de nos institutions, de notre belle technicité. S'inspirant

d'un tiers parti, il en profite pour vilipender une société qu'il exècre tout en montrant que le projet noir se situe au niveau d'une dialectique de libération pour tous. En ce sens, il annonce en partie l'analyse qu'il fera plus tard dans "Le colonialisme est un système,"[166] et "'Portrait du colonisé', précédé du 'Portrait du colonisateur'," où le colonisé, poussé aux frontières de la déshumanisation, revendique ses droits à l'humanité, se libère et par le fait même libère le blanc de l'objectification qui s'était retournée contre lui dans celle qu'il exerçait chez l'autre. Tout semble concourir à démasquer l'inhumanité et les terribles carences de l'Europe bourgeoise, au point où la négritude, pour Sartre, ne devient que le temps faible d'une dialectique de libération universelle. Le noir accepterait-il cependant de vouer son être noir au "temps faible" d'un mouvement libérateur,[167] car, comme le dit Sartre lui-même, "c'est son coeur qu'il doit arracher" (ON, 283).

Ainsi, si cette poésie est révolutionnaire comme celle des surréalistes français au niveau du langage d'abord, c'est surtout son autre aspect qui intéresse Sartre, aspect révolutionnaire également en tant qu'il sert à supputer la ruine des assises bourgeoises européennes. N'y a-t-il pas au coeur de ce lyrisme passionnel une sorte d'auto-flagellation pour avoir donné trop longtemps dans ses traditions, mêlée à une violente attaque contre l'Europe impérialiste? Sous l'authentique sympathie que l'auteur prête au projet du noir, on retrouve la haine du bourgeois, intacte et tenace, qui continue de le ronger comme un remords. Le résultat: des notions assez vagues et romantiques d'une révolution et de l'art et de la société.

F. Pour une définition du langage poétique: synthèse dialectique

Au terme de ce cheminement, que reste-t-il de la poétique sartrienne? Récapitulons: ayant à définir la poésie au début, il choisit comme modèle le poète chez qui aboutit plus d'un demi-siècle de théorie et de pratique poétiques. Valéry est ce personnage-clé d'autant plus qu'il est représentatif d'une poésie qui ne peut être engagée, car, comme le disait le poète dans un premier versant de sa poétique, le mot poétique n'a pas une valeur de signe, il est employé pour son aspect sensible, comme les sons pour la musique. C'est ici que s'est arrêtée la poétique sartrienne, même s'il a été tenté par l'autre pôle chez Valéry, où le mot comme véhicule de sens équilibrait sa motivation sensible: en un mot, il y avait indestructibilité entre le message poétique et son support sensoriel. Mais Sartre tenait absolument à montrer le non-engagement de la poésie, donc, à vider le mot de son pouvoir de signe, de son double pouvoir référentiel: impossible d'engager la poésie quand on ne se sert pas des mots.

Suit alors sa discussion du surréalisme: voici qu'il prend conscience d'un mouvement qui se dit révolutionnaire, mais qui, par l'automatisme gratuit de son langage, ne fait que renforcer les notions sartriennes de la poésie, à savoir que les mots ne sont qu'objets sensibles incapables de traduire la signification au sein du langage.

D'une certaine façon, "Orphée noir" vient boucler la boucle, en ce sens qu'en voulant détruire la culture qui opprime, on s'attaque à son mode d'expression en le faisant éclater dans le but de le vider de son pouvoir signifiant. Ainsi l'intention poétique du noir est la plus conforme aux notions propres à la poésie telles que décrites au début

de Qu'est-ce que la littérature? Or, cette dernière est une poésie révolutionnaire: impossible alors de la chiffrer selon les critères que Sartre a établis, refaits, modifiés au fur et à mesure qu'il développait sa poétique. Il est plus simple et plus juste de dire, comme il le fait à la fin d'"Orphée noir," qu'

> à chaque époque sa poésie; à chaque époque, les circonstances de l'histoire élisent une nation, une race, une classe pour reprendre le flambeau, en créant des situations qui ne peuvent s'exprimer ou se dépasser que par la Poésie; et tantôt l'élan poétique coïncide avec l'élan révolutionnaire et tantôt ils divergent.
>
> (S, III, 285)

Il reste qu'à travers la critique polémique et politique qui sous-tend le récit apparaît une nouvelle interprétation de l'art poétique à laquelle Sartre sera désormais fidèle. Déjà ici, comme il le dira plus tard dans Saint Genet, la poésie semblable à l'argot, est un "langage forgé" qui "représente la tentative d'une société..., qui se sent coupée de la réalité, pour combler par le lyrisme et l'invention de mots, un énorme déficit verbal."[168] En effet, dans "Orphée noir," Sartre montre que seule la poésie est compatible avec le projet noir,

> parce que tout essai pour en conceptualiser les différents aspects aboutirait nécessairement à en montrer la relativité, alors que [la négritude] est vécue dans l'absolu par des consciences royales, et parce que le poème est un absolu, c'est la poésie seule qui permettra de fixer l'aspect inconditionnel de cette attitude.
>
> (S, III, 284)

Sartre reconnaît chez le poète noir

> la vieille méthode surréaliste...Il faut plonger sous la croûte superficielle de la réalité, du sens commun, de la raison raisonnante pour toucher au fond de l'âme et réveiller les puissances immémoriales du désir. Du désir qui fait de l'homme un refus de tout et un amour

> de tout: du désir, négation radicale des lois naturelles et du possible, appel au miracle; du désir qui par sa folle énergie cosmique replonge l'homme au sein bouillonnant de la Nature...
>
> (S, III, 255)

Et ce sera sur les décombres d'une "langue en ruine" que surgira "un superlangage solennel et sacré, la Poésie" (S, III, 248), ou, poésie "pure," dira Sartre plus loin:

> la Négritude, triomphe du Narcissisme et suicide de Narcisse, tension de l'âme au delà de la culture, des mots et de tous les faits psychiques, nuit lumineuse du non-savoir, choix délibéré de l'impossible...acceptation intuitive du monde et refus du monde au nom de la 'loi du coeur,' double postulation contradictoire, rétraction revendicante, expansion de générosité, est, en son essence, Poésie.
>
> (S, III, 285)

Encore, "la Négritude doit prendre corps dans un poème...parce qu'elle est un Archétype et une Valeur, elle trouvera son symbole le plus transparent dans les valeurs esthétiques..." (S, III, 284).

Voilà que se trouvent démenties les notions d'avant-guerre suivant les deux pôles de l'esthétique et de la morale, et non pas à partir de supputations théoriques que voulait fonder Qu'est-ce que la littérature?, mais sur les bases pratiques d'un art poétique. D'où un autre versant du lyrisme et de l'emportement sartriens en faveur de cette poésie, signe de la littérature comme pouvant être engagée, aux yeux de Sartre, qu'elle le soit ou non pour le noir lui-même.

Malgré de fortes tendances politiques qui dominent sa vie à ce stade-ci, Sartre a considérablement modifié ses conceptions de l'art poétique au point où il n'est plus question de discourir sur le mot-objet ou le mot-signe: "Orphée noir" joue un rôle de catalyseur en amenant Sartre à approfondir et à préciser ses notions du langage

poétique bien au-delà du strict formalisme du début. D'une certaine façon, le Saint Genet est l'héritier de cette transformation, d'autant plus qu'on est plus éloigné de la polémique de l'immédiate après-guerre. Faisant écho à "Orphée noir," et aux intentions surréalistes, Genet tente par le verbe poétique

> de capter le monde; plus on laissera d'indépendance aux mots, plus ils ressembleront à des choses; moins l'automatisme verbal sera dirigé, mieux il figurera la Nécessité de la Nature; si le langage joue en liberté, peu à peu l'être s'y laissera prendre et viendra s'y refléter...[169]

N'est-ce pas rejoindre la conception de Breton qui réclamait une poésie qui puisse "manifester ce discours essentiel qu'est l'homme."[170] On sait que Breton condamnait le roman comme anecdotique et extérieur à l'expérience humaine:[171] or, s'il fait confiance à la poésie, comme le note Alquié,

> c'est qu'elle lui paraît ontologique, vitale; elle lui semble posséder les clefs de la liberté, contenir le message du bonheur humain, et cela dans la mesure où elle est le langage originel, le seul vrai langage, exprimant l'être et créant son objet...[le poète] est celui qui promet, révèle et réalise.[172]

Pour Mikel Dufrenne également, "la poésie dit proprement l'ineffable: La Nature avant l'homme, la profondeur, la densité et la puissance de l'être..."[173] La poésie, donc, même aux yeux de Sartre, est cette grande tour de silence qui pénètre aux abîmes de l'être, le réveille, le révèle, le fait surgir du fond d'un passé immémorial ou d'un présent indéchiffrable; elle se chiffre sur du langage dont "l'inachèvement, disait Bernard Pingaud, est le prix de sa fécondité."[174]

Quand Sartre dira plus tard que l'engagement de Mallarmé lui paraît "aussi total que possible: social autant que politique,"[175] il

entérine ses premières conceptions de l'art poétique fondées justement en grande partie sur les données de l'art mallarméen. Quel que soit son mode, écrire devient alors pour Sartre ce qu'il représentait pour Barthes, c'est-à-dire, un verbe intransitif.[176] En choisissant le métier d'écrivain, dit Sartre, on tente "d'arracher de son vivant, sa propre vie à toutes les formes de la Nuit" (S, IX, 38), pour en témoigner, pour le communiquer à l'autre par la puissance évocatrice du verbe.

Désormais oublieux de considérations autres que littéraires, Sartre revient à la fonction essentielle du mot qui est de communiquer quelque chose à quelqu'un; et ce quelque chose sera d'autant plus riche et dense qu'il est véhiculé par le langage littéraire. Sartre accepterait sans doute cette remarque de Robert Champigny voulant que "la poésie n'apparaisse plus en opposition à toute prose; elle apparaît plutôt comme le genre qui pousse le plus loin dans le détail la conversion esthétique du langage."[177] En effet, dans l'interview que Sartre accorde à Pierre Verstraeten[178] en 1965 où l'on revient sur la distinction prose/poésie, la poésie, nullement dévalorisée au profit de la prose, semble plutôt s'inscrire comme un moment essentiel dans une sorte de dialectique dont la synthèse serait la communication totale. En fait, ce moment "indispensable," "c'est le moment où le désir s'objective à travers les mots, mais par-delà leur articulation" (S, IX, 66); encore, "c'est le moment de respiration où l'on revient sur soi" (S, IX, 61). Ce qui fait dire à Verstraeten qu'on pourrait appeler la poésie "rétrospective"; elle serait une "attitude proprement réflexive," c'est-à-dire, qu'elle "manifesterait finalement une sorte de repliement sur une structure à son tour indépassable," la structure "ontologique" (S, IX, 62), comme

le voulait "Orphée noir."

C'est Verstraeten qui ramène le champ littéraire sur le plan de l'histoire: car, si telle est la poésie, dit-il, est-ce que le moment poétique "remplit une fonction éthique?"

> Oui, répond Sartre, dans la mesure où, pour [lui] l'universel concret doit supposer toujours une connaissance de soi qui ne soit pas la connaissance conceptuelle; une espèce de connaissance de soi qui soit la connaissance du Désir, la connaissance de l'Histoire.
>
> (S, IX, 62)

Cela rejoint l'attitude poétique du Saint-Genet et des surréalistes où il s'agit de capter le monde par le verbe opératoire de magie où "figurera la Nécessité de la Nature; ...peu à peu l'être s'y laissera prendre et viendra s'y refléter..."[179] Car, comme le langage est porteur de l'histoire en tant qu'il possède un sens, indépendamment d'un emploi à visée signifiante telle la prose, il va de soi que le Désir qui s'y manifeste par la poésie articule sans le désigner un manque qui dépasse les cadres de l'ontologie puisqu'il se situe dans l'histoire. Et Sartre d'expliquer comment ce désir, "par nature intuitif," ou cette "transcendance tombée dans l'immanence,"[180] se fraye un passage dans l'expression poétique:

> ...dans la poésie, on en donne l'équivalent par l'utilisation des mots en tant qu'ils ne sont pas articulés pour eux-mêmes, mais en tant que l'inarticulable se joue dans leur réalité même, c'est-à-dire dans la mesure où l'épaisseur du mot nous renvoie précisément à ce qui s'est glissé en lui sans l'avoir produit: il n'y a pas de volonté d'exprimer le désir. L'articulation n'est pas faite pour exprimer le désir, mais le désir se glisse dans cette articulation.
>
> (S, IX, 63)

On ne pourrait trouver une meilleure définition du geste poétique: Sartre le veut, comme l'explique Verstraeten, pour "être (à l'homme) sa lucidité, et ainsi éveiller en lui des zones d'obscurité que jusque-là il ne maîtrise pas" (S, IX, 65). Ce moment d'arrêt est donc indispensable aux yeux de Sartre, mais pour important qu'il soit, il n'est pas un moment de désignation, de prise réelle sur le monde, de "dépassement vers autre chose" (S, IX, 65): comme écrivain, Sartre garde à la prose sa faveur. En fin de compte, le moment poétique ne devient qu'une "stase" devant exister, selon Sartre, "pour qu'il y ait le moment de la prose" (S, IX, 64).

Quoiqu'il semble avoir très bien compris l'eidos poésie, mariant pour ainsi dire ses premières conceptions du mot porteur d'un sens immanent et de l'apparition de l'inarticulable qui transfigure le poème, encore mordu au courant de l'histoire, Sartre préfère le mot-outil de désignation immédiate parce que telle est sa conception de l'artiste et de l'histoire dans l'urgence du travail à faire. Ces considérations ne relèvent pas de la littérarité en soi, mais en rapport toujours avec le mythe personnel de Sartre et l'histoire: d'un côté l'artiste sensible à la majestueuse grandeur de l'art, de l'autre, l'écrivain hanté par l'Histoire et "l'indépassable philosophie" qui doit y mener. Seul le dernier peut croire que "le salut de la poésie, c'est qu'il y a de la prose à côté" (S, IX, 59).

Il faudra voir ce qu'est celle-ci pour lui.

NOTES

[1] Première publication: Les Temps Modernes, nos. 17-22 (1947), repris in Situations II (Paris: Gallimard, 1948).

[2] Les Temps Modernes, nos. 1-2 (1945), repris in Situations II (Paris: Gallimard, 1948).

[3] Ne s'agit-il pas de François Mauriac et d'André Gide?

[4] Il dit à la fin de cette courte préface: "Au fait, il semble que personne ne se le soit jamais demandé" (S, II, 58); que fait-il alors des écrits littéraires sur l'art (ou leur art) de Hugo, Stendhal, Gautier, Balzac, Zola, Proust, Gide, pour n'en mentionner que quelques-uns?

[5] Marcel Proust, Un Amour de Swann (Paris: Gallimard, 1919).

[6] William Barrett, "The End of Modern Literature, What is Literature? by Jean-Paul Sartre," Partisan Review, 16, no. 9 (1949), p. 946.

[7] Thierry Maulnier, "Jean-Paul Sartre et le suicide de la littérature," La Table Ronde, no. 1 (1948), p. 200.

[8] Jean Isère, "Ambiguïté de l'esthétique de Sartre," French Review, 21, no. 5 (1948), p. 385.

[9] André Vendôme, "Jean-Paul Sartre et la littérature," Etudes, 259, no. 40 (1948), p. 54.

[10] Barrett, op. cit., p. 947.

[11] Voir Sartre, Situations II, pp. 17-22; p. 320.

[12] Michel-Antoine Burnier, Les Existentialistes et la politique (Paris: Gallimard, 1966), p. 29.

[13] Robert Champigny, "Langage et littérature selon Sartre," Revue d'Esthétique, 19, no. 2 (1966), p. 133.

[14] Laurent LeSage, "Paul Valéry and Jean-Paul Sartre: A Confrontation," Modern Language Quarterly, 32, no. 2 (1971).

[15] Paul Valéry, Oeuvres I, Coll. Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1957), p. 1373.

[16] Gérard Genette, Mimologiques. Voyage en Cratylie (Paris: Editions du Seuil, 1972).

[17] Ibid., p. 299.

[18] Dans son premier chapitre, Genette explique: "On connaît le problème du Cratyle: placé entre deux adversaires, (...) l'un (Hermogène) tient pour la thèse dite conventionaliste (thései) selon laquelle les noms résultent simplement d'un accord et d'une convention (...) entre les hommes, et l'autre (Cratyle) pour la thèse dite naturaliste (phusei), selon laquelle chaque objet a reçu une 'dénomination juste' qui lui revient selon une convenance naturelle..." Genette p. 11.

[19] Valéry, op. cit., p. 1337; voir également pp. 1362-64.

[20] Jean-Paul Sartre, L'Etre et le Néant (Paris: Gallimard, 1943). Sartre explique: "La conscience ne cesse pas 'd'avoir' un corps. L'affectivité coenesthésique est alors pure saisie non-positionnelle d'une contingence sans couleur, pure appréhension de soi comme existence de fait. Cette saisie perpétuelle par mon pour-soi d'un goût fade et sans distance qui m'accompagne jusque dans mes efforts pour m'en délivrer et qui est mon goût, c'est ce que nous avons décrit ailleurs sous le nom de Nausée. Une nausée discrète et insurmontable révèle perpétuellement mon corps à ma conscience: il peut arriver que nous recherchions l'agréable ou la douleur physique pour nous en délivrer, mais dès que la douleur ou l'agréable sont existés par la conscience, ils manifestent à leur tour sa facticité et sa contingence et c'est sur fond de nausée qu'ils se dévoilent. Loin que nous devions comprendre ce terme de nausée comme une métaphore tirée de nos écoeurements physiologiques, c'est, au contraire, sur son fondement que se produisent toutes les nausées concrètes et empiriques (nausées devant la viande pourrie, le sang frais, les excréments, etc.) qui nous conduisent au vomissement," p. 404.

[21] Valéry, op. cit., p. 1364

[22] Ibid., pp. 1368-69.

[23] Genette, op. cit., p. 288.

[24] Ibid., p. 288.

[25] Ibid., p. 288.

[26] Ibid., pp. 288-89.

[27] Ibid., p. 289.

[28] Ibid., p. 289.

[29] Mallarmé disant à Degas: "Ce n'est point avec des idées (...) que l'on fait des vers. C'est avec des mots." Rapporté par Valéry, Oeuvres I, p. 1324.

[30] Genette, op. cit., pp. 290-91.

[31] Ibid., p. 295.

[32] Ibid., p. 296.

[33] Ibid., p. 296.

[34] Ibid., p. 11.

[35] Ibid., p. 298.

[36] Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception (Paris: Gallimard, 1945).

[37] Jean-Paul Sartre, L'Etre et le Néant (Paris: Gallimard, 1943), pp. 30-37.

[38] Genette, op. cit., p. 299.

[39] Voir la démonstration de Genette, pp. 300-301.

[40] Ibid., p. 301.

[41] Ibid., p. 302.

[42] Jean Ricardou, Pour une théorie du nouveau roman (Paris: Editions du Seuil, 1971), p. 11.

[43] Ibid., p. 11.

[44] Valéry, op. cit., pp. 1325, 1331.

[45] De nombreuses références à cette idée chez Valéry, pp. 210-11, 1325-35, 1361-75.

[46] Sartre se réfère à Michel Leiris, Glossaire j'y serre mes gloses (Paris: Editions de la Galerie Simon, 1939).

[47] Genette, op. cit., p. 292.

[48] Voir, par exemple, Guillaume Apollinaire, Calligrammes (Paris: Gallimard, 1966).

[49] Valéry, op. cit., pp. 210-11.

[50] Voir l'excellente discussion de Genette sur la conception valéryenne de la poésie, pp. 291-95.

[51] Voir Jean-Paul Sartre, L'Imaginaire (Paris: Gallimard, 1940), pp. 239-46.

[52] Voir, par exemple, le poème "Il Pleut," Apollinaire, op. cit., p. 64.

[53] Voir son explication pp. 241-43.

[54] Cité par George Bauer, Sartre and the Artist (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1969), p. 9. Pour d'autres formulations de la même idée, voir Valéry, p. 1338.

[55] Voir la note 5 dans Situations II, p. 87.

[56] Albert Camus, Carnets (Paris: Gallimard, 1962).

[57] Dominick LaCapra, A Preface to Sartre (New York: Cornell University Press, 1978), p. 73.

[58] Voir la note 5 dans Situations II, p. 87.

[59] LaCapra, op. cit., p. 73.

[60] Cette citation ainsi que les autres dans les quelques prochaines pages de notre étude sont tirées (sauf indication) de la note 4 dans Situations II, pp. 85-87.

[61] LaCapra, op. cit., p. 75.

[62] Cité dans Paul Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (Paris: Société du Nouveau Littré, 1967), p. 1134.

[63] Jean-Paul Sartre, "Forger des mythes," in Un Théâtre de Situations, textes choisis et présentés par Michel Contat et Michel Rybalka (Paris: Gallimard, 1973), p. 64.

[64] Michel Contat et Michel Rybalka, Les Ecrits de Sartre (Paris: Gallimard, 1970), p. 331.

[65] Albert Camus, Le Malentendu, Caligula (Paris: Gallimard, 1947).

[66] Jean Anouilh, Antigone (London: Methuen, 1960).

[67] Sartre, Un Théâtre de situations, p. 63.

[68] Voir Jean-Paul Sartre, Situations IV (Paris: Gallimard, 1964), que l'auteur a sous-titré "Portraits."

[69] Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception (Paris: Gallimard, 1945).

[70] Maurice Merleau-Ponty, Humanisme et terreur: Essai sur le problème communiste, cinquième édition (Paris: Gallimard, 1947).

[71] Jean-Paul Sartre, "Gide vivant," in Situations IV.

[72] Jean-Paul Sartre, "Albert Camus," in Situations IV.

[73] Jean-Paul Sartre, "Paul Nizan," in Situations IV.

[74] Jean-Paul Sartre, "Les Peintures de Giacometti," in Situations IV.

[75] Jean-Paul Sartre, "Autoportrait à soixante-dix ans," in Situations X (Paris: Gallimard, 1976).

[76] Jean-Paul Sartre, "'Portrait du colonisé', précédé du 'Portrait du colonisateur'," in Situations V (Paris: Gallimard, 1964).

[77] Roland Barthes, "La Grande Famille des hommes," in Mythologies (Paris: Editions du Seuil, 1957), p. 175.

[78] Ibid., p. 174.

[79] Ibid., p. 176.

[80] Pour le sens de ce "langage véritable": "Pour que ces faits naturels accèdent à un langage véritable, il faut les insérer dans un ordre du savoir, c'est-à-dire postuler qu'on peut les transformer, soumettre précisément leur naturalité à notre critique d'hommes. Car tout universels qu'ils soient, ils sont les signes d'une écriture historique. Sans doute, l'enfant naît toujours, mais dans le volume général du problème humain, que nous importe l''essence' de ce geste au prix de ses modes d'être, qui, eux, sont parfaitement historiques?" Barthes, p. 175.

[81] Ce "passe inaperçu" revient souvent sous la plume de Sartre lorsqu'il parle du langage prosaîque; voir par exemple Situations II, pp. 75-6.

[82] Louis Marin, Le Récit est un piège (Paris: Editions de Minuit, 1978).

[83] Jean-Paul Sartre, L'Idiot de la famille, tomes 1-3, (Paris: Gallimard, 1971, 1972).

[84] Il faut voir T. Koenig in Die Zeit, dans un article oû Koenig exposait le problème mentionné ici. (Il nous a été impossible de répérer l'exacte référence, mais nous croyons qu'il s'agit d'un article publié au printemps '74 ou '75).

[85] Voir surtout: Sartre, L'Idiot de la famille, III, pp. 133-200.

[86] Voir Sartre, pp. 119-27.

[87] Voir Sartre, pp. 132-33.

[88] Voir Sartre, pp. 137-200.

[89] Nous n'avons donné qu'un bref aperçu d'une argumentation très importante pour l'histoire littéraire du XIXe siècle.

[90] Voir, par exemple, Jean-Paul Sartre, Baudelaire (Paris: Gallimard, 1963), ainsi que les deux derniers chapitres de Qu'est-ce que la littérature?

[91] Paul Ricoeur, La Métaphore vive (Paris: Editions du Seuil, 1975), p. 308.

[92] Jean-Paul Sartre, "Mallarmé," in Situations IX, p. 197.

[93] Roland Barthes, Le Degré zéro de l'écriture, p. 9.

[94] Paul Valéry, Autres Rhumbs (Paris: Gallimard, 1934), p.146

[95] Barthes, op. cit., p. 35.

[96] Ibid., p. 34.

[97] Ricoeur, op. cit., p. 308.

[98] Les chapitres 3 et 4 de Qu'est-ce que la littérature?, par exemple.

[99] Sartre analyse assez longuement "le procédé de narration qu'utilise Maupassant," parce qu'il "constitue la technique de base pour tous les romanciers français de sa génération, de la génération immédiatement antérieure et des générations suivantes." Il dit, entre autres choses, que dans ce monde en ordre, "tout concourt à symboliser la bourgeoisie stabilisée de la fin du siècle, qui pense que rien n'arrivera plus et qui croit à l'éternité de l'organisation capitaliste." Encore, "l'anecdote est racontée du point de vue de l'absolu, c'est-à-dire de l'ordre; c'est un changement local dans un système en repos" (S, II, pp. 180, 182, 184).

[100] Voir également Situations II, pp. 170-88.

[101] William Plank, Sartre and Surrealism, dissertation (University of Washington, 1972), p. 44.

[102] Jean-Paul Sartre, "L'Enfance d'un chef," in Le Mur (Paris: Gallimard, 1939).

[103] Rapporté par Contat et Rybalka, Les Ecrits de Sartre, p. 27.

[104] Plank, op. cit., pp. 12-13.

[105] Ibid., p. 12.

[106] Jean-Paul Sartre, "Erostrate," in Le Mur (Paris: Gallimard, 1939).

[107] André Breton, "Second Manifeste," in Manifestes du surréalisme (Paris: J.J. Pauvert, 1962), p. 155.

[108] Hérostrate: "Ephésien obscur, qui, pour immortaliser son nom, incendia l'Artémision d'Ephèse, la nuit même où naquit Alexandre le Grand (356 av. J.-C.). Les Ephésiens le livrèrent au supplice, et défendirent, sous peine de mort, de prononcer son nom, que des historiens ont cependant conservé." Larousse du XXe siècle en six volumes.

[109] Breton, op. cit., p. 155.

[110] André Gide, Les Caves du Vatican (London: University of London Press Ltd., 1961).

[111] Anna Balakian, Literary Origins of Surrealism (London: University of London Press Ltd., 1967), p. 147.

[112] Comparons cela au discours de Jean Genet, ce proscrit écrivant dans L'Enfant Criminel & 'Adame Miroir (Paris: Paul Morihien, 1949): "Votre littérature, vos beaux-arts, vos divertissements d'après-dîner, célèbrent le crime. Le talent de vos poètes a glorifié le criminel que dans la vie vous haïssez." p. 29.

[113] André Breton, Introduction au discours sur le peu de réalité; cité par Marcel Raymond, De Baudelaire au surréalisme (Paris: José Corti, 1966), p. 290.

[114] Raymond, op. cit., p. 290.

[115] Plank, op. cit., p. 28.

[116] Sartre, "Orphée noir," in Situations II (Paris: Gallimard, 1949), p. 233.

[117] Plank, op. cit., p. 76.

[118] Ferdinand Alquié, Philosophie du surréalisme (Paris: Flammarion, 1955), p. 73.

[119] Marcel Duchamp, le peintre surréaliste français.

[120] Breton, "Premier Manifeste," p. 55.

[121] Raymond, op. cit., p. 291.

[122] Leon Tolstoy, Guerre et Paix, trad. d'Elizabeth Guertik, (Paris: Livre de Poche, 1972).

[123] Breton, "Second Manifeste," p. 154.

[124] Alquié, op. cit., p. 52.

[125] André Breton, "Discours au Congrès des écrivains," in Manifestes du surréalisme, p. 285.

[126] Raymond, op. cit., p. 296.

[127] Alquié, op. cit., p. 80.

[128] Breton, "Second Manifeste," p. 163.

[129] Ibid., p. 171.

[130] Voir par exemple, Alquié, pp. 82-84.

[131] Raymond, op. cit., p. 296.

[132] Voir Sartre, Situations II, pp. 325-26.

[133] Jean-Louis Major, "Le Philosophe comme critique littéraire," Dialogue, 4, no. 2 (1965), p. 239.

[134] Voir la note 6 dans Situations II, p. 324.

[135] Gilbert Durand, Les Structures authropologiques de l'imaginaire: Introduction à l'archétypologie générale (s.l.: Bordas, 1960), p. 19.

[136] Voir Sartre, L'Imaginaire, pp. 239-46.

[137] Ibid., pp. 237-39.

[138] La liberté se réalise dans un "projet." "Par là, explique Sartre, nous définissons une double relation simultanée; par rapport au donné, la praxis est négativité: mais il s'agit toujours de la négation d'une négation; par rapport à l'objet visé, elle est positivité..." (CRD, 64).

[139] Michel Beaujour, "Sartre and Surrealism," Yale French Studies, no. 30 (1963), p. 91.

[140] Alquié, op. cit., p. 151.

[141] Ibid., p. 52.

[142] Mikel Dufrenne, "Critique littéraire et phénoménologie," Revue internationale de philosophie, nos. 68-69 (1964), p. 205.

[143] Raymond, op. cit., pp. 296-97.

[144] Alquié, op. cit., p. 91.

[145] Breton, "Second Manifeste," p. 163.

[146] André Breton, "Position politique de l'art d'aujourd'hui," in Manifestes du surréalisme, pp. 255-56.

[147] Sur le Tintoret, par exemple, Sartre dit: "Le Tintoret naît dans une ville bouleversée; il a respiré l'inquiétude vénitienne, elle le ronge, il ne sait peindre qu'elle. S'ils étaient à sa place, ses critiques les plus sévères n'agiraient pas autrement. Mais, justement, ils n'y sont pas: cette inquiétude, ils ne peuvent s'empêcher de la ressentir mais ils ne veulent pas qu'on la leur montre; ils condamnent les tableaux qui la représentent. Le malheur a voué Jacopo à se faire sans le savoir le témoin d'une époque qui refuse de se connaître" (S, IV, 342).

[148] Breton, "Second Manifeste," p. 187.

[149] Jean-Paul Sartre, Les Mains Sales (Paris: Gallimard, 1948; Folio, 1975).

[150] Publié originellement dans Léopold Sedar Senghor, Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française (Paris: Presses Universitaires de France, 1948).

[151] Paul Dubé, Du Nègre au noir, du bicot à l'arabe: aliénation et désaliénation dans la littérature polémique de Jean-Paul Sartre, thèse M.A., (University of Alberta, 1974).

[152] "Peut-on être heureux seul?" dit à peu près Rambert au moment où il décide de s'engager dans les "formations sanitaires." Voir Albert Camus, La Peste (Paris: Gallimard, 1947), p. 166.

[153] "...ah, j'oubliais, voleurs, nous avons tenté de dérober votre beau langage. Menteurs, les noms que je vous ai livrés sont faux," dit Archibald, dans Jean Genet, Les Nègres (Décines, Isère: Marc Barbezat l'Arbalète, 1963), p. 25.

[154] André Breton, "L'Etrange Diversion," in Introduction au discours sur le peu de réalité, cité par Balakian, p. 18.

[155] Charles Baudelaire, Fusées, cité par Balakian, p. 146.

[156] Voir Walter Kaufmann, Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist (New Jersey: Princeton University Press, 1968).

[157] Voir Barthes, Le Degré zéro de l'écriture, pp. 64-65.

[158] Beaujour, op. cit., p. 93.

[159] Durand, op. cit., p. 28.

[160] Ibid., p. 25.

[161] C.G. Jung, cité par Durand, p. 25.

[162] Durand, op. cit., p. 27.

[163] Cité par Sartre, "Orphée noir," p. 262.

[164] Beaujour, op. cit., p. 93.

[165] Ibid., p. 94.

[166] Jean-Paul Sartre, "Le colonialisme est un système," in Situations V (Paris: Gallimard, 1964).

[167] Senghor nous disait justement dans une lettre (sept. 1974) qu'il refuse l'analyse de Sartre sur cette question de la négritude comme moment négatif ou "temps faible" dans une dialectique de libération. Il rejette également la notion d'universel, c'est-à-dire la réalisation d'une race "incolore" parce que, pour lui, c'est encore la négation du noir.

[168] Sartre, Saint Genet, comédien et martyr, p. 266.

[169] Ibid., p. 282.

[170] Rapporté par Alquié, p. 43.

[171] Alquié explique: "Breton condamne formellement le roman. Il le condamne parce qu'il est anecdote, parce qu'il est nécessairement sous l'empire de la logique, parce que son objet nous demeure extérieur, parce qu'en lui tout caractère humain est nécessairement cohérent et déterminé, parce que la construction y prend le pas sur l'émotion directe" p. 41.

[172] Ibid., p. 41.

[173] Dufrenne, "Critique littéraire et phénoménologie," p. 206.

[174] Bernard Pingaud, "Merleau-Ponty, Sartre et la littérature," L'Arc, no. 46 (1972), p. 82.

[175] Madeleine Chapsal et Jean-Paul Sartre, "Les Ecrivains en personne," entretien in Situations IX, p. 14.

[176] Roland Barthes, Essais Critiques (Paris: Gallimard, 1964), p. 148.

[177] Champigny, "Langage et littérature selon Sartre," p. 133.

[178] Jean-Paul Sartre et Pierre Verstraeten, "L'Ecrivain et sa langue," in Situations IX.

[179] Sartre, Saint Genet, comédien et martyr, p. 282.

[180] Ibid., p. 283.

TROISIEME PARTIE

SARTRE ET LA PROSE

CHAPITRE I

LA LITTERATURE POUR L'HISTOIRE; LE LANGAGE POUR COMMUNIQUER

A. Le langage est communication: la prose, c'est le langage comme signe

Une fois que Sartre a éliminé la poésie, ce "langage à l'envers," de la littérature telle qu'il la conçoit, il lui convient de montrer comment "au fond de l'impératif esthétique nous discernons l'impératif moral" (S, II, 111), c'est-à-dire, comment se dessine au sein de l'art littéraire l'engagement. Partant d'une comparaison entre l'outil qu'on empoigne lorsqu'on est en danger (S, II, 71), Sartre décrit l'activité de l'écrivain par le but qu'il se propose propre au moyen utilisé: pour l'écrivain, ce moyen est le langage et "la fin du langage est de communiquer" (S, II, 72). Comme Sartre avait auparavant rangé le mot poétique au statut d'objet, voici qu'ici le discours de la prose possède son seul sens comme signe: "...il y a prose quand...le mot passe à travers notre regard comme le verre au travers du soleil" (S, II, 71), dit Sartre suivant l'exemple de Valéry qui, comme l'a montré Genette, alliait trop facilement la prose à la parole parlée.[1] D'une certaine façon, Sartre emploie ce même procédé: en éliminant les rapports connexes entre deux genres, surtout quand il s'agit d'un aspect fondamental qui les fait apparaître sous la même rubrique de "littérature," si on entend par là, la "conversion esthétique du langage"[2] on simplifie de beaucoup la

question, mais au risque de l'escamoter. Encore faudrait-il vouloir traiter la question d'un point de vue esthétique puisqu'il s'agit de la prose "littéraire."[3]

Or, Sartre nous dit que "l'écrivain est un parleur...:

> les mots ne sont pas d'abord des objets, mais des désignations d'objets. Il ne s'agit pas de savoir s'ils plaisent ou déplaisent en eux-mêmes, mais s'ils indiquent correctement une chose du monde ou une certaine notion.
>
> (S, II, 70)

Sans doute pour éviter tout le contenu "littéraire" que traduisent les mots "artiste" ou "prosateur," ou "romancier," Sartre préfère employer "parleur;" mais, comme le dit Champigny, "ou bien on parle, ou bien on écrit...la phrase de Sartre est critiquable comme abus de langage."[4] (Sartre lui-même donnera raison à Champigny beaucoup plus tard, où, ne pouvant plus écrire, suite à la perte de la vue, il déclare à Michel Contat[5] qui lui suggère l'emploi du magnétophone, qu'il y a "une différence énorme entre la parole et l'écriture.") Contrairement à la parole, l'écriture littéraire suppose un "artiste du langage [...] qui dispose les mots de telle manière que, selon l'éclairage qu'il ménage sur eux, le poids qu'il leur donne, ils signifient une chose, et une autre, et encore une autre, chaque fois à des niveaux différents" (SX, 136-137).

Si, comme le veut Sartre à la fin de Qu'est-ce que la littérature?, "la fonction d'un écrivain est d'appeler un chat un chat" (S, II, 304), c'est d'autant plus vrai pour l'essayiste. Mais cette volonté de "communiquer," "de livrer à d'autres les résultats obtenus" (S, II, 72) suppose "non plus les rapports entre signifiant et signifié,[6] (à l'origine même du travail littéraire) mais les rapports entre les personnes qui émettent et reçoivent la parole,"[7] ce qui suppose une certaine communauté

d'expériences et d'habitudes. Le parleur est de surcroît soutenu dans son effort par une sorte de pantomime gestuelle qui agit comme modulation inconsciente de la parole.

Sartre assigne d'autres activités au parleur: "il désigne, ordonne, refuse, interpelle, supplie, insulte, persuade, insinue" (S, II, 70); son langage est une arme, "il est notre carapace et nos antennes, il nous protège contre les autres et nous renseigne sur eux;" (S, II, 71); c'est un moyen d'action: "en parlant, je dévoile la situation par mon projet même de la changer..., pour la changer;" (S, II, 73); c'est une transformation du monde: "parler c'est agir-toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même" (S, II, 72).

Prenons l'exemple de "désignation:" le parleur, s'il doit exprimer sa douleur,sera le plus efficace en hurlant, criant, gesticulant, tandis que s'il veut la "désigner," il devra l'expliquer, c'est-à-dire, l'isoler: en ce sens, il peut difficilement l'exprimer. Si l'on veut "persuader" quelqu'un, toutes les méthodes sont bonnes, il ne convient plus "d'appeler un chat un chat," ou d'indiquer "correctement une certaine chose du monde:" il s'agit d'adapter son discours aux résultats voulus.

Cela pour dire qu'une fissure importante s'impose entre le monde de l'écrit et celui du parlé. Dans le parlé, où

> le langage est traité comme un outil à la fois si disponible et si efficace qu'il disparaît dans l'image qu'on en fait...il va droit à l'idée à travers les mots, et les mots n'ont pour lui qu'une existence discrète, transparente, inconsistante[8]

parce qu'il y a visée de signifiés en quelque sorte "non-problématiques" en tant que "présents." Sartre semble opter pour une même utilisation

de la prose. Que veut dire "dévoiler le monde," ou "indiquer" une chose du monde par la prose, si ce n'est pas confondre ce que Champigny appelle "la vérité externe (cognitive) et la vérité interne."[9] Car justement la vérité de l'oeuvre (encore qu'il s'agisse bien de l'"oeuvre," car Sartre suppose qu'il est du devoir de l'écrivain de mobiliser tous les moyens d'expression qui puissent servir à élargir son public; cependant, dans la mesure où il parle de "l'oeuvre" dans les chapitres suivants, nous sommes tenus d'accepter sa définition) ne saurait être de nature cognitive puisqu'elle transcende le réel en ce sens, comme le disait le Sartre de L'Imaginaire, qu'"elle n'est pas simplement - comme les essences, par exemple - hors du temps et de l'espace: elle est hors du réel, hors de l'existence" (I, 245). Cela n'implique pas que l'écrivain opte pour un imaginaire démuni de tout rapport au réel, son langage n'est pas un pur jeu narcissique sur lui-même: les idées ne sont pas exclues de la composition de l'oeuvre, mais, signale J.-L. Major, "en s'y intégrant, elles abdiquent leur pouvoir d'exprimer directement le monde extérieur: elles perdent leur transparence et ne signifient plus que dans leur rapport aux autres éléments de l'oeuvre."[10]

On sait évidemment que dans ce texte Sartre tient justement à ramener le champ imaginaire de l'oeuvre à une motivation beaucoup plus étroite avec le réel perçu, de sorte que cette proche parenté établisse un lien de motivation réciproque. Mais l'utilisation du terme "parleur" qui au premier abord se prête aux intentions de l'auteur, à l'analyse il se donne comme terme bâtard, exprimant d'une part que la prose littéraire élimine le "signe" du langage, et d'autre part, que ce langage est de désignation cognitive: en d'autres mots, la prose littéraire est

faite d'un langage absent exprimant un monde présent ou réel: ne serait-ce pas plutôt l'inverse?

Or, Sartre tient à montrer qu'"on n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine façon. Et le style, bien sûr, fait la valeur de la prose" (S, II, 75). Mais il faut que dans un livre il "se cache," il faut qu'il "incline sans qu'on s'en doute..., on est sollicité par un charme qu'on ne voit pas" (S, II, 75). Ici Sartre semble démasquer sa vraie sensibilité pour l'art - la "Littérature" - lorsqu'il propose que l'auteur, par le charme de son style, doit seulement préparer, "disposer" les passions de ses lecteurs, et pour ce faire, il parle du style prosaïque avec des termes qu'il avait reservés auparavant pour la poésie, c'est-à-dire, "messe," "musique," "danse" (S, II, 75). Mais cette jouissance comme par derrière que nous procure le charme stylistique du prosateur, il faut s'en méfier, dit Sartre, car il peut nous faire perdre "le sens" (S, II, 75) (encore une notion qu'il attribuait au poème, les significations étant les données du signe): "dans la prose, le plaisir esthétique n'est pur que s'il vient par-dessus le marché" (S, II, 76); ce langage aura pour Sartre, selon Champigny, "la vertu d'une image de fumée et une fonction de poudre aux yeux..."[11]

Or, comment réconcilier les données précédentes, voulant que l'écrivain soit celui qui "dévoile le monde," (élément cognitif), et qu'il devienne écrivain par une sorte d'emploi ludique du langage, c'est-à-dire, par un jeu de stylisation qui implique la distanciation. On se retrouve donc, aux termes de cette première esquisse d'une définition de la prose, au milieu d'antinomies, signe d'un heurt entre la

tendance à vouloir plonger l'écrivain dans la réalité, et d'autre part, la profonde sensibilité et le respect de toute expression artistique que l'inconscient sartrien n'arrive pas à exorciser. Bernard Pingaud, qui s'oppose aux notions sartriennes d'un langage à visées essentiellement signifiantes, explique que "l'expression littéraire implique...une opacité fondamentale qui l'oblige à procéder par voie indirecte et oblique;"[12] ce critique se tourne vers le versant psychologique de Sartre pour expliquer l'esprit paradoxal qui fonde son entreprise:

> ...promis dès son enfance à la littérature, mais condamnant cette vocation, Sartre ne pouvait se faire écrivain qu'en dénonçant l'activité même à laquelle il était ainsi 'consacré'. La littérature n'était acceptable pour lui que si elle se dépouillait de tous les prestiges de la 'littérature'. Et comme il s'est obligé, nous dit-il, à penser contre lui-même, il a toujours écrit contre l'écrivain qu'il est fondamentalement. Ce détour était le prix qu'il lui fallait payer pour sacrifier à ce qui, finalement, n'a jamais cessé de le fasciner: l'art. Et peut-être, si l'amour de l'art est l'amour de l'échec, faut-il voir là une des sources de ce masochisme auquel il s'abandonne si généreusement dès qu'il parle des autres, qu'il s'agisse de Fanon, de Nizan ou de Merleau-Ponty.[13]

Dominick LaCapra pour sa part perçoit le même phénomène que Pingaud à la base de l'entreprise sartrienne dont l'écriture se veut désormais "linked to [Sartre's] own political involvement...:"

> the change from the position on art taken toward the end of L'Imaginaire could not be more blatant. Sartre is apparently arguing against his own early self as well as against others, and this too helps account for his polemical and even exorcistic tone.[14]

De même, Manuel de Diéguez incrimine les intentions de Sartre pour dénoncer sa conception de l'art de la prose: pour ce critique, "tant de naïveté ne s'explique chez Sartre que parce qu'il fallait rompre radicalement avec toute dimension poétique de la littérature pour bâtir une théorie de la littérature engagée."[15] Montrant, à l'aide

d'extraits bien connus,[16] que Sartre nous offre souvent une prose très poétique, Diéguez s'exclame: "Ah! quoi de plus baudelairien que Sartre lorsqu'il ne s'acharne pas à tuer en lui-même le poète!"[17]

Nul doute que le ton polémique, ["on rougit de rappeler des idées si simples..." (S, II, 75); "on appelle art littéraire l'ensemble des traitements qui les rendent inoffensives" (S, II, 83), etc.], la rhétorique de persuasion par la répétition d'une notion ou le ridicule qu'on prête à d'autres, ne sont pas destinés à convaincre les lecteurs seuls: comme le montrent les trois critiques précités, il y a un effort d'auto-suggestion trahi à certains moments par une récalcitrante conception de l'art qui, en fin de compte, traduit en profonde problématique l'objet du discours et le discours lui-même.

Mais indépendamment des tactiques employées et des modulations inconscientes qui se manifestent à travers le discours, il reste que Sartre veut sérieusement modifier l'entreprise littéraire, ou tout au moins, poursuivre par la théorie une conception de la littérature déjà amorcée par les tenants de ce qu'il appelle la "littérature de situations extrêmes" (S, II, 327), de Camus, Malraux, Koestler, et Rousset. Même si Sartre conçoit la parole comme "action," comme pouvoir de "dévoiler" pour "changer," on a l'impression (suivant la même idée énoncée plus haut) que c'est à l'instar de ces écrivains, tous réellement engagés dans la vie comme dans leur oeuvre, que Sartre veut célébrer l'engagement littéraire. Qu'on songe à l'exemple qu'a donné Malraux (comme l'Anglais Orwell)[18] pendant la guerre d'Espagne, d'où est sorti L'Espoir,[19] du résistant Camus et de La Peste,[20] pour estimer l'écart où devait se sentir Sartre pendant son apolitisme d'avant-guerre et le sentiment d'urgence

et de culpabilité qui ont dû l'assaillir lorsque "l'historicité a fondu" sur lui.

En être rationnel qu'il est, Sartre tente de formuler des fondements logiques à sa théorie littéraire. Ayant toujours vécu à l'intérieur des mots (sa "carapace," ses "antennes"), Sartre compte mener son action à partir d'eux. Mais puisque le monde tel qu'il est invite à l'action, Sartre tentera de faire de la parole une action; comme "la prose est utilitaire par essence" (S, II, 70) dit-il, l'entreprise littéraire ne saurait être jugée alors qu'en ayant "recours à un système de valeurs transcendant" (S, II, 72). Un système de valeurs lié à l'esthétique? Non, puisqu'il dit: "sur la forme il n'y a rien à dire par avance et nous n'avons rien dit...nous n'avons jamais parlé que du fond" (S, II, 76). Il ajoute: "En un mot, il s'agit de savoir de quoi l'on veut écrire: des papillons ou de la condition des Juifs" (S, II, 76). Ce qui fait dire à La Capra: "Only if the work is relevant can it be aesthetically valid,"[21] pour Sartre. Et le critique a raison puisque l'auteur suppose qu'"on est en droit de demander d'abord au prosateur: à quelle fin écris-tu? dans quelle entreprise es-tu lancé et, pourquoi nécessite-t-elle de recourir à l'écriture?" (S, II, 71).

Pour aborder ainsi la question de la prose, il faut comprendre le mot comme pur signe, ce qui revient à marquer l'équivalence entre prosateur et parleur dans un rapport sans équivoque entre l'émetteur et le récepteur, et dont il a été signalé plus haut l'impossibilité. C'est un cercle d'où on ne sort pas: faute d'une théorie du mot comme figure de signe et de matériau, paradoxalement conditionné par l'histoire et indéterminé par les significations qu'il effleure à sa surface, la

conception sartrienne du langage prosaïque est condamnée dans son premier mouvement, d'ailleurs soutenu par le discours qui veut la faire naître. Il semble qu'écrire soit, pour Sartre, une décision étrangère au langage.

B. La relation auteur-oeuvre-lecteur: perspective morale ou esthétique?

Bien que l'écrit littéraire apparaisse dans le premier chapitre de Qu'est-ce que la littérature? comme indéfini ou indéfinissable (au gré des arguments de Sartre) par l'ambiguïté des termes choisis pour tenter de le définir, avec le deuxième chapitre, Sartre décrit la parole comme parole d'"oeuvre:" se trouve ainsi éliminé tout genre qui ne relève pas de la "littérature," et par le fait même, la distinction entre poésie et prose est sabordée. On verra d'ailleurs que cette question ne réapparaîtra plus dans les trois derniers chapitres de Qu'est-ce que la littérature?

Partant d'une définition de la conscience humaine comme intentionnalité, c'est-à-dire, que nous sommes les "détecteurs de l'être," non pas les "producteurs" (S, II, 90), Sartre avance qu'"un des principaux motifs de la création artistique est certainement le besoin de nous sentir essentiels par rapport au monde" (S, II, 90). D'après Catherine Rau, "this is merely stating in a complicated and awkward way the obvious fact that human beings take pleasure in producing or making things from mud-pies to skyscrapers."[22] (Il y a plus évidemment que n'en dit C. Rau dans son explication: car la joie et la satisfaction que l'homme découvre dans la création ne sont que les résultats d'un "besoin" fondamental de se sentir "essentiel" dans le monde. C'est cela que Sartre a voulu dire ici.)

Plus loin cependant, Sartre dit que l'objet que crée l'artiste, "il ne le crée pas pour lui" (S, II, 93). Donc, c'est l'autre, le lecteur qui devient essentiel, d'autant plus que l'oeuvre hors de son apparition par la lecture ne donne "que des tracés noirs sur le papier" (S, II, 91). Mais alors que devient l'origine primaire de sa volonté d'écrire si justement son travail et l'oeuvre passent à l'inessentiel et que c'est seulement par l'effort du lecteur que cette dernière récupère son essentialité en tant qu'objet? Pour Sartre, l'auteur lui-même ne peut lui donner cette qualité d'objet, car comme il a tout prévu, il n'y retrouve que "sa propre subjectivité" (S, II, 93); si ce n'était que de lui, "jamais l'oeuvre comme objet ne verrait le jour..." (S, II, 93).

On voit un peu où Sartre veut en venir: en effaçant l'auteur devant "l'objet créé," il place d'emblée le lecteur comme devant faire surgir l'oeuvre au monde. Il suit donc, par un curieux renversement, que l'auteur revient sur la scène comme étant celui qui exige par son travail qu'un lecteur fasse acte de lecture. C'est donc qu'il s'adresse directement au lecteur, et

> puisque c'est à travers la conscience du lecteur seulement qu'il peut se saisir comme essentiel à son oeuvre, tout ouvrage littéraire est un appel. Ecrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage.
>
> (S, II, 96)

Ainsi, l'oeuvre existe comme appel de l'auteur au lecteur, elle sert de médium et de synthèse dialectique entre deux interlocuteurs. On retrouve ici l'idée de "parleur" qui dévoile le monde" à l'autre, phénomène de désignation cognitive difficilement compatible avec les données de l'esthétique. Car, en considérant l'oeuvre comme message de l'auteur

au lecteur, on ne peut l'accueillir esthétiquement: le résultat est clair, note Champigny:

> Pour montrer que l'appréciation esthétique va de pair avec une communication dans le sens auteur-lecteur, Sartre est ainsi amené à confondre l'appel que l'auteur adresse au lecteur à travers l'oeuvre et l'appel que l'écrit lui-même adresse au lecteur en tant qu'il lui paraît avoir une valeur esthétique. Pourtant une distinction s'impose.[23]

Voulant encore une action directe sur le monde, Sartre tient à une relation de communication entre auteur et lecteur, c'est une reformulation de l'idée d'une prose "utilitaire par essence." Or, sans doute conscient de l'équivoque énoncée dans le premier chapitre, Sartre parle ici de "l'oeuvre," c'est-à-dire, d'une écriture posée comme une fin: "l'oeuvre d'art n'a pas de fin, dit-il...c'est qu'elle est une fin" (S, II, 98), dans la mesure où elle échappe, comme l'a vu T. Maulnier, "par une de ses dimensions à la seule activité pratique et à la seule historicité."[24] Le "pur appel" de l'oeuvre en tant que fin que Sartre mêle parfois aux intentions de l'auteur, ne peut l'être que du point de vue d'un jugement esthétique, en ceci que, selon Dufrenne, même si "la vérité de l'écrivain est dans l'oeuvre,...la vérité de l'oeuvre n'est pas dans l'écrivain, (mais) dans le sens même de l'oeuvre,"[25] c'est-à-dire, dans la vérité de son espace propre.

Mais cette question d'un auteur faisant appel au lecteur pour produire l'oeuvre soulève un autre problème: par-delà les raisons "psychologiques ou téléologiques"[26] qui ont pu motiverl'auteur, son appel au lecteur suppose, pour qu'il soit entendu, que l'auteur "connaisse" ou puisse rejoindre l'autre, c'est-à-dire, le lecteur. Son seul public réel au temps de la création, c'est lui-même, et Sartre a "démontré" que

l'auteur ne peut exercer qu'une "quasi-lecture" (S, II, 92), qu'une réappropriation approximative de ce qu'il sait avoir déjà mis sur la page: il ne retrouve que lui-même, sa propre subjectivité, l'oeuvre "n'apparaît" pas. (Sartre ne peut maintenir cette idée qu'au prix d'une non-problématique du langage, et d'une notion du signe comme désignation cognitive.)

Or, qui est ce lecteur absent, ce public "créateur" de l'oeuvre? Impossible de le trouver ou de fonder l'écrit sur sa réception, dira Claude-Edmonde Magny, "car comment pourra-t-on définir objectivement, historiquement, le public virtuel dont l'essence est de n'exister encore ni dans l'objet ni dans l'histoire."[27] Au lieu que ce soit l'oeuvre qui fonde l'esthétique, c'est finalement elle qui disparaît étant écartelée dans cet échange auteur-lecteur parce que Sartre veut la

> solidariser alternativement avec chacun d'eux, comme l'explique Magny: tantôt volatisant l'écrit en le rattachant trop étroitement à la personnalité de l'écrivain; tantôt avec l'idée d'une littérature engagée, qui n'a pas le droit d'être 'abstraite' 'ni aliénée' lui faisant perdre son équilibre intérieur par une dépendance trop étroite à l'égard du public.[28]

En fin de compte, pour interpréter "l'appel" comme venant de l'auteur, ce que Sartre veut effectivement, la perspective à prendre n'est pas esthétique, mais éthique; d'ailleurs que veut dire cette formule: "...le but final de l'art: récupérer ce monde-ci en le donnant à voir tel qu'il est, mais comme s'il avait sa source dans la liberté humaine" (S, II, 106); ou encore, "l'objet esthétique est proprement le monde[29] en tant qu'il est visé à travers des imaginaires" (S, II 108)?

Lorsque Sartre parle de l'oeuvre comme "pur appel, pure exigence d'exister" (S, II, 98), ou "pure présentation" (S, II, 99), il

montre qu'elle exige un acte d'intention imageante par la conscience et puisque cet acte se fait en liberté (on est libre de lire ou de ne pas lire le livre), c'est librement qu'on y entre; une fois entré cependant, et engagé dans l'oeuvre par la "joie esthétique," - "signe que l'oeuvre est accomplie" (S, II, 107)- qui transforme nos émotions en émotions libres, l'oeuvre les utilise pour se substantifier en objet qui "prend" esthétiquement, comme on dit que le feu prend. Et pour que l'oeuvre se maintienne [comme "le propre de la conscience esthétique c'est d'être croyance par engagement, par serment, croyance continuée...choix perpétuellement renouvelé de croire" (S, II, 100)] elle suppose un "impératif catégorique" (S, II, 98), qui n'est rien d'autre que l'impératif esthétique. [Ce terme renvoie évidemment à la formule kantienne des impératifs; le premier, "the hypothetical imperative, which says 'You must do so-and-so if you wish to achieve such-and-such an end'; and the categorical imperative, which says that a certain kind of action is objectively necessary, without regard to any end. The categorical imperative is synthetic and a priori."[30] On voit comment "l'impératif esthétique" se rattache au deuxième impératif de Kant: il est la condition sine qua non pour la réalisation de l'oeuvre. On peut le résumer dans cette formule paradoxale: c'est la liberté exigée et forcée de se maintenir telle.]

Ainsi, pour Sartre, comme l'impératif esthétique repose sur un libre engagement renouvelé, fondant et assurant la liberté humaine, celui-ci suggère qu'"au fond de l'impératif esthétique nous discernons l'impératif moral" (S, II, 111), parce que l'oeuvre est "une présentation imaginaire du monde en tant qu'il exige la liberté humaine" (S, II, 111).

A sa façon, Blanchot veut voir dans l'oeuvre une semblable fonction éthique: par l'oeuvre, dit-il,

> nous sommes au monde, nous sommes renvoyés à la vie du monde, là où parlent les buts et s'impose le souci d'en finir. Un pur rien certes, le néant même, mais en action, ce qui agit, travaille, construit le pur silence du négatif qui aboutit à la bruyante fièvre des tâches.[31]

C'est-à-dire, que l'oeuvre est la réalisation imaginaire d'un monde idéal qui renvoie à l'homme le visage d'un monde à faire mais où résident ses propres possibilités, que l'oeuvre finalement "est un possible de la Nature, comme le voulait Dufrenne, un aspect de l'inépuisable réel qui veut s'actualiser dans l'oeuvre."[32]

Certains critiques cependant refusent ce partage entre éthique et esthétique, préférant la distinction établie dans L'Imaginaire;[33] Jean Isère déclare lapidairement: "la contradiction vulgaire entre 'liberté' et 'impératif' est sans doute une de celles que Sartre assimile aisément."[34] Mais c'est André Vendôme qui tout en reprenant la distinction des deux met en question les intentions de Sartre en termes semblables aux analyses de Pingaud et de La Capra:

> l'oeuvre d'art parce qu'elle nous présente le destin humain dans sa totalité, n'invite à aucune action particulière. Elle ne contient donc aucun impératif moral. Elle entre bien plutôt dans la catégorie du religieux. C'est cette irruption, flairée par [Sartre], du religieux sous les espèces de l'art, que Sartre refuse avec une vigueur où semble se trahir l'option chez lui la plus fondamentale.[35]

Nul doute qu'une distinction s'impose entre l'esthétique et l'éthique: c'est le jugement esthétique, la distance qu'il opère entre le monde réel et le monde imaginaire qui permet à l'oeuvre de passer à l'existence: si cette distance n'existait pas, si l'oeuvre se donnait

dans une perspective cognitive, elle occasionnerait des réactions propres à celles que provoque un crime réel, par exemple, (appeler la police), ou la mort réelle d'un enfant. Toutefois, l'oeuvre ne peut exister non plus, si son apparition ne s'accompagne pas d'un engagement réel prêté librement par le lecteur: comme Sartre l'explique au sujet de Raskolnikoff, "ce ne sont pas ses conduites qui provoquent mon indignation ou mon estime, mais mon indignation, mon estime qui donnent de la consistance et de l'objectivité à ses conduites" (S, II, 100).

Ainsi, la vérité de l'oeuvre se fait en dehors du monde réel, mais c'est bien dans un curieux rapport avec les "valeurs," les "possibles" du monde qu'elle arrive à l'être à travers la conscience esthétique qui les pose en imaginaire, mais comme pourvus d'une virtualité à dimensions humaines. Si le critique André Vendôme s'oppose à certaines conceptions de Sartre les croyant teintées de notions d'origines transcendantes au phénomène de l'esthétique, il reconnaît, nuançant sa pensée, qu'au fond de l'imaginaire résonne un appel humain indéniable:

> Ce qu'aucune idée ne contient, le voici capté dans un corps d'images fragile et tremblant. Ici, l'existence rejoint l'être, l'univers et l'homme sont réconciliés. Seulement dans l'imaginaire? Il est vrai! Réconciliation rêvée, non opérée. Mais dans la transparence des formes, des sons ou des mots, l'homme a aperçu les exigences et les ressources de sa condition: il repart éclairé. Telle est l'émotion esthétique...[36]

C'est en ce sens que La Nausée est récupérable au niveau de l'engagement, au niveau des exigences qu'elle somme d'inventer pour parfaire un monde "nauséeux." Si Sartre n'a pas compris qu'elle se situait d'ores et déja dans ce domaine, c'est sans doute parce qu'il se plaçait sur le plan des intentions qui lui ont donné le jour (conscience

historique); et même s'il montre très bien ici l'appel de l'oeuvre pour sa "production" esthétique, c'est un jugement qu'il lui gardera parce que "l'impératif moral" auquel il tient absolument n'a pas été expressément voulu pour un partage direct avec le lecteur, ce partage que l'oeuvre vient sceller. N'est-elle pas pourtant une oeuvre représentative de cette idée énoncée à la fin de Qu'est-ce que la littérature?, à savoir que, "nous ne pourrons sauvegarder la littérature que si nous prenons à tâche de démystifier notre public" (S, II, 306). C'est Ricardou qui répond le mieux à la fameuse phrase--"En face d'un enfant qui meurt La Nausée ne fait pas le poids"[38]--où Sartre condamne son art pour sa réelle limitation en matière d'efficacité éthique, alors que, comme le montre Ricardou, sa "vérité" réside ailleurs: "l'art, c'est l'homme même, c'est la qualité différentielle par laquelle un certain mammifère devient homme.... La littérature, par sa simple existence, c'est ce qui fait que la faim des hommes est un scandale.... Loin de s'opposer à l'émancipation de l'homme la littérature en tant qu'art est ce qui donne son véritable sens à cette émancipation."[39]

C. Le langage comme traduction: un monde clos

Les deux derniers chapitres présentent une longue étude socio-historique[40] de la relation triadique (auteur - oeuvre - lecteur) telle qu'elle est comprise par Sartre, située dans les courants de l'histoire. Bien qu'il soit conscient de l'aspect "partiel et contestable" (S, II, 189) de ses analyses, il rappelle qu'il faut les comprendre "dans la perspective d'une oeuvre d'art, c'est-à-dire d'un appel libre et inconditionné à une liberté" (S, II, 198). On comprend par cela que l'"appel

libre" est celui de l'oeuvre, et que le mot "inconditionné" ne veut pas dire que l'appel en question demande au lecteur d'abdiquer tout jugement, mais plutôt comme le suggère le terme 'oeuvre d'art', qu'il juge esthétiquement."[41]

Or, Sartre ajoute tout de suite, répétant ce qu'il avançait dans les premiers chapitres, qu'"on ne peut écrire sans public et sans mythe--sans un certain public que les circonstances historiques ont fait, sans un certain mythe de la littérature qui dépend, en une très large mesure, des demandes[42] de ce public" (S, II, 188). Encore une fois, l'oeuvre se trouve escamotée au profit du dialogue auteur-lecteur: C.-E. Magny a montré l'impossibilité de cette notion d'un public aux moments de la création de l'oeuvre;[43] on a vu que l'appel de l'auteur (impliqué dans cette idée) échappait à la perspective esthétique, et que de toute façon, il faudrait accepter, comme le veut Sartre, que le langage se soumette totalement aux visées de l'auteur, c'est-à-dire, qu'il s'efface totalement devant la chose signifiée, qu'il devienne un signe pur. Mais fidèle à lui-même, Sartre maintient la même idée exprimée plus haut: en étant écrivain, dit-il, "je deviens un homme que les autres hommes considèrent comme écrivain c'est-à-dire qui doit répondre à une certaine demande et que l'on pourvoit de gré ou de force d'une certaine fonction sociale" (S, II, 125); encore, il montre que l'histoire littéraire rapidement tracée dans les derniers chapitres sert "à éclairer par les limites des demandes qui lui sont faites les limites de son appel, à montrer par l'idée que le public se fait de son rôle les bornes nécessaires de l'idée qu'il invente de la littérature" (S, II, 189).

Si tel est le cas, l'oeuvre se définit d'une façon par l'auteur

en conjonction avec le lecteur; en effet, dit Sartre, "le choix du public conditionne dans une certaine mesure le choix du sujet..." (S, II, 192). Mais on se rend compte qu'on est toujours sur le plan du psychologique ou du téléologique.

Ce que Sartre reproche à l'écrivain du XIXe siècle, c'est de n'avoir pas accepté "le déclassement par en bas" (S, II, 196), au lieu d'écrire pour lui-même;

> en appuyant les revendications du prolétariat il eût approfondi l'essence de l'art d'écrire et compris qu'il y a coïncidence, non seulement entre la liberté formelle de penser et la démocratie politique, mais aussi entre l'obligation matérielle de choisir l'homme comme perpétuel sujet de méditation et la démocratie sociale; son style eût retrouvé une tension interne parce qu'il se fût adressé à un public déchiré.
>
> (S, II, 186-7)

Comme Sartre ne conçoit l'esthétique possible que par la seule liberté, il suppose que celle-là doit susciter celle-ci non pas sur le plan strictement formel, mais accompagnée de la même exigence au niveau du contenu. Sur cette double postulation qu'il requiert pour l'oeuvre, celle qui saura "transformer (la) bonne volonté formelle (du lecteur) en une volonté concrète et matérielle de changer ce monde-ci par des moyens déterminés, pour contribuer à l'avènement futur de la société concrète des fins" (S, II, 297), Sartre retombe dans le domaine cognitif: l'oeuvre devient moyen, et non la qualité de fin qu'il voulait lui donner ailleurs.

Et c'est justement là qu'apparaît la difficulté sous-tendant les conceptions de Sartre: dans le premier chapitre, il se référait à un "système de valeurs transcendant" étranger au langage comme motivation de l'oeuvre; ici, la fin de l'oeuvre est hors de l'oeuvre: elle

est dans la "réalisation d'une démocratie socialiste" (S, II, 310). Cette idée informe le texte d'un leitmotif capital pour être reprise une douzaine de fois: la littérature veut, dit Sartre, comme le marxisme (théorique) "la fin de l'exploitation de l'homme" (S, II, 164); elle doit "militer en faveur de la liberté de la personne et de la révolution socialiste" (S, II, 298); elle doit "repousser dans tous les domaines les solutions qui ne s'inspireraient pas rigoureusement de principes socialistes..." (S, II, 300); "nos écrits n'auraient pas de sens si nous ne nous étions fixés pour but l'avènement lointain de la liberté par le socialisme" (S, II, 306). Mais ce qui est encore plus important pour l'écrivain voulant faire d'une pierre deux coups, poursuit Sartre, c'est que "la littérature en acte ne peut s'égaler à son essence plénière que dans une société sans classes" (S, II, 194); "c'est seulement dans une collectivité socialiste...que la littérature...pourrait mériter le nom de littérature totale" (S, II, 266); "le sort de la littérature est lié à celui de la classe ouvrière" (S, II, 277); encore, "les chances de la littérature sont liées à l'avènement d'une Europe socialiste" (S, II, 315).

Si l'être du devenir humain et de l'art a déjà été déterminé dans un corps idéologique fermé, le langage qui révèle l'homme ne peut représenter que la traduction non-problématique de cet univers déjà posé. Ainsi, "la fonction d'un écrivain est d'appeler un chat un chat" (S, II, 305); rien n'est plus néfaste, dit Sartre, que la "prose poétique, qui consiste à user des mots pour les harmoniques obscures qui résonnent autour d'eux et qui sont faites de sens vagues en contradiction avec la signification claire" (S, II, 305). Dans un tel champ idéologique, donc, tout est exprimable, rien ne nous échappe puisque nous savons très bien où

aller: "Il faudrait que nous fussions bien fats pour croire que nous recélons des beautés ineffables que la parole n'est pas digne d'exprimer" (S, II, 305).

Aux temps des clercs médiévaux, dit Sartre, les techniques de l'écriture "sont uniquement des moyens de conserver et de transmettre l'idéologie chrétienne" (S, II, 131); au XVIIe siècle, l'écrivain, ce produit d'une société "pénétrée du mythe de sa pérennité" (S, II, 138), est convaincu "que tout est dit et qu'il convient seulement de redire agréablement" (S, II, 141). L'écriture de cette époque, selon Sartre, devient médium de transmission, traduction des significations et non recherche et expression des sens et des virtualités signifiantes du langage entendu comme signe et signifié à la fois: donc foncièrement problématique.

La seule étude de Doubrovsky[44] sur Corneille servirait amplement à démontrer la fausseté de l'assertion sartrienne au sujet de l'écrivain de l'époque classique. Les différents échecs de l'héroïsme cornélien dans ses grandes tragédies représentent à un niveau le démembrement progressif de la classe nobiliaire et la montée de la bourgeoisie. Ce "théâtre d'Histoire,"[45] comme l'appelle Doubrovsky, n'est pas le "reflet" ou la "traduction" passive des structures sociales et politiques, parce que de lui s'échappe un monde mouvant, non pas fait, mais à faire, et dont l'art recherche le sens. L'écriture est donc tout autre que strictement formelle comme semble le penser Sartre.

Si nous nous sommes arrêtés à l'explication sartrienne du langage classique, c'est moins pour démontrer qu'elle est fausse que pour signaler qu'une telle conception de la littérature n'est concevable que

dans les cadres d'une époque où l'idéologie est arrêtée.

Nous revenons à Sartre en passant par Barthes dont l'analyse de l'âge classique correspond en quelque sorte à celle de Sartre. Dans le discours classique, dit Barthes,

> Aucun mot n'y est dense par lui-même, dit-il, il est à peine le signe d'une chose, il est bien plus la voie d'une liaison. Loin de plonger dans une réalité intérieure consubstantielle à son dessin, il s'étend aussitôt proféré, vers d'autres mots, de façon à former une chaîne superficielle d'intentions...[46] Les parcelles du discours (...) ont à peine livré leur sens qu'elles deviennent des véhicules ou des annonces, transportant toujours plus loin un sens qui ne veut se déposer au fond d'un mot, mais s'étendre à la mesure d'un geste total d'intellection, c'est-à-dire de communication.[47]

A cela, comparons l'art de la prose tel que Sartre l'entend dans les cadres d'une littérature engagée:

> l'art de la prose s'exerce sur le discours, sa matière est naturellement signifiante: (...) les mots sont des désignations d'objet. Il ne s'agit pas d'abord de savoir s'ils plaisent ou déplaisent en eux-mêmes, mais s'ils indiquent correctement une certaine chose du monde ou une certaine notion (...) (S, II, 70). Car (...) la fin du langage est de communiquer (...) (S, II, 72). Et le style, (...) il doit passer inaperçu. Puisque les mots sont transparents et que le regard les traverse, il serait absurde de glisser parmi eux des vitres dépolies.
>
> (S, II, 75)

Dans le court historique qu'il fait de l'écriture dans le Degré zéro de l'écriture, Barthes explique que "l'unité idéologique de la bourgeoisie a produit une écriture unique, et qu'aux temps bourgeois (c'est-à-dire classiques et romantiques), la forme ne pouvait être déchirée puisque la conscience ne l'était pas..."[48] Plus loin, parlant de "l'économie rationnelle du langage classique," il suggère que ce phénomène s'explique par la vision d'une Nature "pleine, possédable, sans fuite et sans ombre tout entière soumise aux rêts de la parole...où les mots

n'ont jamais le poids terrible des choses, où la parole est toujours la rencontre d'autrui."[49] Ainsi, l'écrivain bourgeois, ce "témoin de l'universel,"[50] oeuvre dans un monde clos, refermé sur l'idéologie finie de sa société. Son écriture est donc porteuse de cette clôture idéologique, et dans sa visée, elle n'affiche aucune problématique du langage, puisque dans l'art classique, "une pensée toute formée, accouche d'une parole qui l''exprime', la 'traduit'."[51]

Si on accepte pour un moment que Sartre et Barthes ont raison dans leurs analyses, ne retrouvons-nous pas une curieuse parenté entre, d'une part, une écriture résultat d'une idéologie nourrie au sein d'une société close pour laquelle le monde, la "Nature" ne présente aucune fissure insondable, et d'autre part, l'écriture que postule Sartre dans l'optique de la littérature engagée? S'il est possible de rapprocher le sens de l'art classique (celui que veulent Sartre et Barthes) des intentions de la conception sartrienne, c'est justement que le monde visé par l'oeuvre engagée possède une semblable clôture idéologique. Le résultat remarque Manuel de Diéguez, c'est que "la littérature, à se rallier à une cause historique, s'aveugle sur son essence et se détourne de toute vérité universelle."[52] Même si Sartre, à de nombreux endroits, reconnaît les dimensions de l'art libéré de sa seule signification que l'auteur veut faire passer par les mots, [par exemple: "l'objet littéraire...est...par nature, silence et contestation de la parole" (S, II, 94)--que l'écrivain, "même s'il est prosateur et s'il assemble des signes, il n'y aura ni grâce ni force dans son style s'il n'est sensible à la matérialité des mots et à leurs résistances irrationnelles..." (S, II, 76)], son argumentation principale veut un langage comme dési-

gnation du monde (cognitif), par une "signification claire" (non-problématique du langage entendu comme stricte signe) pour un lecteur (appel de l'auteur, non de l'oeuvre) vers la réalisation d'une démocratie socialiste (monde cognitif, idéologie close détaillant son langage comme fermé), incompatible, comme on peut le voir, avec l'esthétique, seule perspective qui débouche sur l'art. Précisément, dit Diéguez,

> une oeuvre qui se réduirait aux significations serait une somme géométrique et pétrifiée à laquelle ni l'auteur ni le lecteur ne parviendrait à conférer l'existence. Sartre, à s'en tenir aux significations conceptuelles des mots, semble tout simplement avoir oublié qu'il s'agit d'existence littéraire; et que s'il faut bien une conscience, c'est-à-dire une liberté, pour qu'un concept existe, il faut autre chose pour qu'il existe littérairement.[53]

Sartre en reste-t-il là? S'agit-il à la fin d'une défaite de l'art au profit de l'histoire? Malgré l'argumentation qui semble l'indiquer, on peut reprocher à Sartre, au contraire, de le surestimer, (en témoignent de nombreux passages où Sartre trahit ses véritables sentiments littéraires), voulant lui faire devancer l'histoire pour la diriger. Pour importantes que soient les considérations personnelles dans la formulation du concept de littérature engagée, Sartre est avant tout l'héritier d'une époque apeurée par des visions d'apocalypse, il est "pénétré (...) de l'urgence (des) problèmes" (<u>S, II</u>, 316). En tant qu'écrivain c'est par l'écriture qu'il tentera de répondre: faut-il pour cela la subjuguer à l'histoire? Qu'on songe à la critique de Ricardou[54] en lisant les dernières lignes de <u>Qu'est-ce que la littérature?</u>: "Bien sûr, tout cela n'est pas si important: le monde peu fort bien se passer de la littérature - mais il peut se passer de l'homme encore mieux" (<u>S, II</u>, 316).

Sur la littérature, la réflexion de Sartre ne vient que de commencer.

CHAPITRE II

POUR UNE NOUVELLE THEORIE LITTERAIRE: L'HISTOIRE DANS LA LITTERATURE

A. La matérialité du langage de la prose

Lors du fameux débat de 1964, Que peut la littérature, Jean Ricardou[55] prit l'offensive contre le Sartre de Qu'est-ce que la littérature?, celui qui refusait une matérialité signifiante au langage de la prose pour lui dire que "l'essentiel (de la littérature), c'est le langage même. Ecrire...est non telle volonté de communiquer une information préalable, mais ce projet d'explorer le langage entendu comme espace particulier."[56] Ricardou refusait d'accepter cette notion sartrienne d'un langage littéraire devant s'effacer au profit du signifié, c'est-à-dire, des choses et des concepts que vise un langage-signe. Pour Roland Barthes également, "la littérature n'est bien qu'un langage, c'est-à-dire un système de signes: son être n'est pas dans son message, mais dans ce 'système'."[57] En effet, la pensée de Barthes fait écho à celle de Ricardou, d'autant plus précisée par la distinction que celui-là accuse entre "écrivant" et "écrivain," le premier terme désignant "l'informateur."[58] On peut apprécier le chemin parcouru par Sartre depuis Qu'est-ce que la littérature?, lui qui reprend à son compte dans le "Plaidoyer pour les intellectuels,"[59] ces deux mêmes notions, en les adaptant toutefois à ses conceptions,[60] comme on le verra.

Cependant, répondant à Ricardou au cours de ce même débat,

Sartre lui fait remarquer que si effectivement "le langage est...signifié, il n'est pas simplement un signe, mais il est un signe qui se redouble," qu'il ne faut pas oublier qu'"il signifie quand même quelque chose."[61] Donnant l'exemple du sculpteur Giacometti, il explique qu'en chaque statue, la sculpture est mise en jeu, elle se critique, elle pose "ses limites, sa validité, sa possibilité;" qu'il y a, cependant, "une signification de ses statues qui est autre chose que cette réflexion critique, qui est précisément l'objet, l'homme signifié."[62] Autrement, dans le cas de la littérature, par exemple, "si le langage est devenu son propre objet (...c'est le problème des mots renvoyants aux mots, et de réflexions critiques des mots sur eux-mêmes...) et si le lecteur doit simplement permettre à la boucle de se boucler, l'oeuvre littéraire a en effet une réalité absolue,"[63] c'est un objet parmi d'autres empreint d'une sorte de sens immanent, alors que l'oeuvre vise des significations au-delà du langage signifié lui-même dans le discours.

Le sentiment d'urgence provoqué au lendemain de la guerre dans certains groupes d'intellectuels, mêlé à la culpabilité collective à laquelle Sartre était d'autant plus sensible (Les Mots), avaient amené l'auteur de La Nausée à concevoir une littérature à la remorque de l'histoire. Or, avec Baudelaire, Saint Genet et une partie importante de son étude de "Mallarmé" derrière lui, Sartre abandonne la théorie de l'engagement "sous sa forme volontariste,"[64] comme le dit C. Glucksmann, pour une théorie qui tienne compte de la problématique du langage littéraire lui-même; "à la corrélation 'sujet-idées-choses', continue Glucksmann, s'est substituée une corrélation 'sujet-mots-choses',"[65] c'est-à-dire, qu'au-delà d'un langage entendu comme stricte visée de

significations apparaît la problématique d'une écriture en tant que signe signifié dans les significations visées, définissant le signifiant dans son espace particulier.[66]

Mais comme on le verra, il n'est toujours pas question de reléguer l'imaginaire au niveau du pur abstrait ou de concevoir l'esthétique comme pur jeu narcissique du langage sur lui-même. Il s'agit plutôt d'une tentative de fonder l'esthétique littéraire sur les bases d'une langue entendue comme l'expression d'un "universel singulier," c'est-à-dire comme l'expression d'un monde qui répond

> de la situation de l'auteur dans le monde social et, à partir de cette insertion singulière, du monde social tout entier, en tant que cette insertion fait de l'auteur... un être qui est en question concrètement dans son être, qui vit son insertion sous forme d'aliénation, de réification, de frustration, de manque, d'isolement sur un fond soupçonné de plénitude possible.
>
> (S, II, 453)

Cette citation nous indique que ce ne sont pas tant les influences des nouvelles recherches (passées et présentes) sur le langage qui ont fait subir des modifications à la théorie sartrienne, que les propres "trouvailles" de l'auteur lui-même contenues dans La Critique de la raison dialectique. Après ce traité philosophique, toute la pensée de Sartre est teintée de l'idée d'un échange dialectique, d'influences réciproques entre l'homme et le monde. Le concept de l'"universel singulier" tente d'expliquer ce double rapport en équilibre que manifeste le sujet en tant qu'il fait et qu'il est fait par la situation. En termes sartriens, c'est l'intériorisation de l'extérieur, et l'extériorisation de l'intérieur. Pour l'homme écrivain, une semblable configuration existe sur le plan du langage: comme "universel singulier,"

l'écrivain a à se servir d'un outil que l'histoire a déjà façonné et que lui-même en tant qu'individu manifeste et transforme par sa singularité historique. Ainsi, le mot "matérialité," (inspiré, il va de soi, par le concept marxiste du matérialisme dialectique que Sartre ne rejette pas dans La Critique), quand il se rapporte au langage, représente un champ de résonances qui échappent et transforment le discours du sujet.

Si Sartre ne refuse plus la matérialité du langage littéraire, il est encore loin d'un pur stylisme précieux qu'il vilipendait dans Qu'est-ce que la littérature? Au contraire, ce qu'il qualifiait jadis de malin jeu de reflet que donnait le mot poétique devient dans le "Plaidoyer" le moyen non-signifiant du langage à travers lequel se glisse la densité d'être de l'objet littéraire. L'intégration de l'oeuvre à l'histoire que Sartre voulait intentionnelle chez l'auteur de 1947, l'est encore ici, mais délivrée de l'intention et indépendamment d'elle parce que définie selon une nouvelle conception du langage.

Reprenant cette idée de l'engagement des écrivains, Sartre se demande dans le "Plaidoyer" s'il vient "de raisons extérieures à leur art (conjoncture historique) ou (...) d'"une exigence qui (...) naît de leur art?" (S, VIII, 431). Il s'empresse de préciser qu'il s'agit de l'écrivain contemporain (fidèle à cette idée que chaque époque suscite sa propre expression), celui des années 50 à 70, "le poète qui se déclare prosateur (...) et qui a pris pour matériau la langue commune..."[67] (S, VIII, 432).

Mais telle qu'énoncée, cette dernière phrase suscite quelques questions: Sartre veut-il maintenir la vieille distinction d'alors? Est-ce parce qu'ayant reconnu au langage commun employé littérairement

une dimension matérielle, on fait de l'auteur un prosateur--(visé de significations) poète (sensible à la matérialité du mot)? Ou est-ce parce que, pour être prosateur, il faut d'abord être 'poète'? Le mouvement implicite de la phrase--"le poète qui se déclare prosateur..." suppose le dernière proposition: elle suppose également un mouvement dialectique d'une expression qui, pour se faire en prose, doit passer par la poésie, "la première, dit P. Verstraeten interprétant ce dualisme sartrien de l'expression, constituant la structure anthropologique à venir et la seconde--celle qui est produite ou dévoilée par la poésie--constituant la structure ontologique de laquelle on part."[68] En effet, Sartre pense

> que le moment poétique est toujours un arrêt (...) un arrêt de pitié pour soi, de complaisance à soi en tant que désir justement; c'est le moment où le désir s'objective à travers les mots, mais par-delà leur articulation (...) (S, IX, 65-66). C'est (...) le moment de l'intériorité. Or, ce moment, nous pouvons dire qu'il devient une stase (...) Mais il est absolument indispensable..."
>
> (S, IX, 62)

Sartre ajoute pour compléter la dialectique:

> Le salut de la poésie, c'est qu'il y a de la prose à côté; c'est leur complémentarité. En ce sens la prose a toujours à se reconquérir contre la poésie; la poésie c'est ce qui se trouve dépassé, dominé par la prose, la vraie prose, c'est-à-dire cette structure intérieure des mots qui nous renvoie à nous, à l'Histoire, au narcissisme et en même temps à ce pratico-inerte[69] qui se charge de choses qu'on n'a pas voulu y mettre; à ce titre la prose est le dépassement de la poésie...
>
> (S, IX, 59)

On a l'impression toutefois qu'il s'agit ici avant tout d'un moment poétique rêvé plutôt qu'assumé en écriture, le mouvement de contrepartie à l'écriture de la prose, et pour employer à l'instar de

Kermode et de LaCapra le mouvement de l'horloge comme symbole du temps dialectique de l'écriture, ce serait le "tic" avant le "toc."[70] Car pour Sartre, plus qu'un simple temps d'arrêt, le poétique se glisse dans le prosaïque pour accuser la dimension du signe signifié lui-même; au lieu d'une prose faite d'un langage "literal, if not narrowly technical" des premières conceptions," the poetic now fully contaminates all aesthetic uses of language,"[71] explique La Capra.

B. L'écrivain comme universel singulier: il parle et est parlé

Ayant ainsi élargi sa conception de la prose littéraire (il maintient toujours l'aspect communication--["...quelqu'un (l'écrivain) qui a quelque chose à dire" (S, VIII, 432)], Sartre entreprend de démontrer la dialectique inhérente à l'expression littéraire de l'universel singulier. Il note au départ que la langue de l'écrivain diffère de celle des spécialistes que Sartre appelle les "techniciens du savoir pratique"[72] (S, VIII, 387), (les ethnologues, par exemple); selon Sartre, ceux-ci sont munis d'un langage technique, conventionnel, tacitement codifié, de telle sorte qu'il contient un "minimum de structures de désinformation" (S, VIII, 433).[73] Sartre ne va pas toutefois jusqu'à soustraire complètement l'histoire des langages techniques parce que ceux-ci conservent toujours une certaine "imprécision" due aux transformations, (en élargissement du savoir, par exemple), à l'évolution d'un domaine pourtant assez bien défini. Mais l'écrivain qui a choisi la langue commune comme véhicule de l'objet littéraire se trouve, pour sa part, aux prises avec une langue conditionnée par la diversité des sens que l'histoire lui a imposés parce qu'incontrôlée et non-spécifique.

En conséquence, le mot de l'écrivain possède "une matérialité beaucoup plus dense (...), il veut (...) s'imposer comme présence, ramener l'attention sur sa densité propre." C'est pour cette raison, ajoute Sartre, que "nommer c'est à la fois présentifier le signifié et le tuer, l'engloutir dans la masse verbale (S, VIII, 434); comme il le dit ailleurs, il y a tout simplement "débordement de la simple signification. On pourrait même dire que tout déborde la signification, et c'est ce tout qui fonde la communication, ou encore la profonde communication" (S, IX, 61).

Trois propositions semblent possibles ici: la première reprend l'idée de résonance verbale (de la poétique de 1947) agissant comme modulation de sens sur l'aspect physique du mot; la deuxième suggère qu'à la stricte matérialité du mot viennent s'accoler les divers sens que l'histoire lui a façonnés (ce que Sartre inclut également dans le terme "matérialité"), c'est-à-dire, que le langage est autre; et la troisième veut que ce soit justement au niveau de cette matérialité, de la langue commune entendue comme "maximum de désinformations" (S, VIII, 434), que s'opère la magie littéraire. Sartre prend un exemple de Jean Genet - "les brûlantes amours de la sentinelle et du mannequin"[74] - pour signaler le jeu désinformateur dont l'auteur informe le texte pour l'enrichir de sens. En effet, dit Sartre, le matériau de l'écrivain

> est le langage comme non-signifiant ou comme désinformation; (l'écrivain) est un artisan qui produit un certain objet verbal par un travail sur la matérialité des mots, en prenant pour moyen les significations et le non-signifiant pour fin.
>
> (S, VIII, 437)

La portée cruciale que Sartre accordait précédemment aux significations

[parler "des papillons ou de la condition des Juifs" (S, II, 76)] il les déplace ici presque au rang de prétexte, ou de superstructure à travers laquelle filtre le véritable contenu littéraire. C'est un renversement non pas total où les significations doivent "passer inaperçues;" c'est plutôt l'équilibre des deux aspects, semblable à celui que voulait Valéry pour le langage poétique. C'est d'ailleurs ce que dit Sartre en réponse aux écrivains de Tel Quel: les mots

> désignent quelque chose, et à leur façon ils agissent sur ce qu'ils désignent, ils modifient. La littérature doit jouer sur cette ambiguïté. Si vous privilégiez l'un ou l'autre aspect, ou bien vous faites de la littérature de propagande, ou bien vous la réduisez à ce rien qu'elle ne veut pas être. Je ne crois pas qu'on puisse écrire sans ressentir cette contradiction. Je dirai même qu'elle est le moteur de la littérature.[75]

Il reste, toutefois, que si l'oeuvre est sa propre fin jouée sur l'aspect non-signifiant du langage, "quel est ce rien, demande Sartre, ce non-savoir silencieux" (S, VIII, 437); qui est communiqué au lecteur? Pour le comprendre, dit Sartre, il faut "remonter du contenu signifiant des oeuvres littéraires, au silence fondamental qui l'entoure" (S, VIII, 437).

Son argument repose sur la notion que l'écrivain exprime son "être-dans-le monde ou l'univers singulier" (S, VIII, 441). Celui-ci se définit en quelque sorte par les déterminations socio-historiques (entre autres) qui constituent "l'être de derrière," et "l'être de devant, celui qui se donne à voir" (S, VIII, 441), le mouvement par lequel l'homme "extériorise (son) intériorité" dans un dépassement perpétuel. Toute oeuvre d'écriture représente

> le type même de l'universel singulier, dit Sartre, (...) Un livre, c'est nécessairement une partie du monde à travers laquelle la totalité du monde se manifeste sans jamais pour autant se dévoiler.
>
> (S, VIII, 441)

A cette idée d'"un livre, c'est nécessairement une partie du monde...," peut s'opposer par un renversement des articles, "Le livre est un monde," comme le veut Barthes dans Critique et Vérité,[76] qui transforme le sens de cette idée. Sur cette question, il faut donner raison à Barthes puisqu'il s'agit d'un monde imaginaire donné à voir par l'esthétique, ce même monde que le Sartre de L'Imaginaire[77] avait défini.

S'agit-il d'une simple erreur de la part de Sartre, ou l'intention de moduler une idée selon les besoins de l'argumentation, semblable en cela à son analyse d'Un Amour de Swann qu'il avait décrit comme "le prototype de l'amour."[78] Nous verrons qu'il n'y a ni erreur, ni rhétorique, seulement le résultat d'une nouvelle conception de l'écriture littéraire comme expression du monde.

Mais qu'est-ce qui fait que cette manifestation se fasse littérairement? On comprend par l'explication de Sartre qu'il y a une visée de significations (l'être de devant) contaminées par l'histoire (richesses sémantiques issues de l'être de derrière) du sujet écrivant, c'est-à-dire, la langue: "je la parle et, du coup, je suis, en tant qu'autre, parlé par elle" (S, VIII, 447). Sartre explique que la langue commune "s'impose à moi toute entière en tant que je suis un autre que moi-même et en tant qu'elle est le produit conventionnel mais involontaire de chacun en tant qu'il est autre que soi par et pour les autres" (S, VIII, 447). Mais s'il y a transcendance, elle semble entièrement conditionnée ou "motivée" par l'être-dans-le-monde, puisque c'est à ce niveau ambigü, désinformateur, que la langue est la plus riche, ce "silence non-signifiant" dont il était question plus haut.

Et Sartre dit bien que le "sujet" de la littérature, "c'est l'unité du monde sans cesse remise en question par le double mouvement de l'intériorisation et de l'extériorisation..." (S, VIII, 443).

Comment interpréter cette idée, sinon en revenant à l'ancienne notion de désignation ou de "dévoilement" du monde à laquelle on ajoute l'idée du sujet se désignant lui-même dans la matérialité foisonnante de sens du langage? Si ceci est l'être de tout langage, est-ce aussi l'être du langage littéraire? Au lieu de fonder l'oeuvre sur un "système de valeurs transcendant" étranger au langage comme dans Qu'est-ce que la littérature?, Sartre semble la fonder ici sur des déterminations dont l'écrivain, selon Sartre, est "de faire de son être-dans-le-langage l'expression de son être-dans-le-monde" (S, VIII, 448). La haine des bourgeois qu'éprouve Flaubert, dit Sartre, "c'est sa manière d'extérioriser l'intériorisation de l'être- bourgeois." L'être-dans-le-monde de chaque écrivain, "c'est aujourd'hui l'unique objet possible de la littérature" (S, VIII, 443).

D'après Frederick Hoffman, (Freudianism and the Literary Mind) Sartre aurait raison d'insister sur le rapport qui lie l'imaginaire au monde réel: pour lui, répétant la pensée de Conrad Aiken,[79] l'histoire de l'esthétique s'est rompue à toujours chercher "beauty in external form." Au contraire, dit-il,

> Beauty is not a pattern etched eternally in the skies; it is a feeling, a desire related therefore to man's psychological and biological nature, not a sixth or seventh sense which remains in holy detachment from the corruptions of the body. The only genuine critical question concerns the source of that feeling.[80]

Mais si l'oeuvre naît comme le dit Sartre, de l'extériorisation de

l'intériorité, comme toute manifestation humaine d'ailleurs, qu'est-ce qui fait qu'elle apparaisse littérairement?

C. L'écriture et la recherche du sens

Sartre tente de cerner la littérarité de l'oeuvre par l'emploi que fait l'écrivain de la "langue commune." Différent du spécialiste qui veut communiquer un savoir, l'écrivain n'a "rien" à dire; pourtant, il communique parce que telle est la fonction du langage, que l'écrivain explore au niveau des significations. Mais comme les significations ne sont pas commandées par un savoir-à-communiquer, elles ne peuvent apparaître que comme transcendance vers le monde de devant à partir de la singularité d'un être-dans-le-monde. Et comme l'écrivain propose à partir d'une langue qui lui échappe par sa matérialité historicisée dont il est conscient pour l'avoir choisie (au lieu de celle du spécialiste), son oeuvre s'engendrera sur le "non-savoir fondamental," il veut faire du "silence avec des mots" (S, VIII, 446). Comme le dit Sartre, l'écrivain choisit la langue commune non pas "malgré cette lourdeur matérielle mais à cause d'elle..." (S, VIII, 447), comme il le répète d'ailleurs dans les mêmes termes à Verstraeten.[81] Ce phénomène de parler une langue et d'être parlé par elle, il s'agit pour Sartre de "l'exploiter au maximum" (S, VIII, 448).

On aurait tendance à croire que la réussite de l'oeuvre dépend en grande partie du succès qu'a l'auteur à porter au maximum cette situation paradoxale au sein du langage: cela par son style. Or, Sartre nous dit que "le style, c'est la langue tout entière, prenant sur elle-même, par la médiation de l'écrivain, le point de vue de la singularité"

S, VIII, 449); encore

> le style est au niveau de l'intériorisation de l'extériorité, c'est, dans l'effort singulier de dépassement vers les significations, ce qu'on pourrait appeler la saveur de l'époque, le goût du moment historique tels qu'ils apparaissent à une personne formée singulièrement par la même histoire.
>
> (S, VIII, 450)

Le style est donc au même niveau qu'un certain langage personnel issu du "monde de derrière;" ce n'est pas lui qui détermine la "littérarité" de l'oeuvre. On pense aux définitions de Barthes qui voit le style comme n'étant

> nullement le produit d'un choix, d'une réflexion sur la Littérature. Il est la part privée du rituel, il s'élève à partir des profondeurs mythiques de l'écrivain, et s'éploie hors de sa responsabilité. Il est la voix décorative d'une chair inconnue et secrète...(Il) n'a qu'une dimension verticale, il plonge dans le souvenir clos de la personne, il compose son opacité à partir d'une certaine expérience de la matière.[82]

Tout comme chez Sartre, le style pour Barthes n'est qu'une sorte de doublage fantôme presque biologique qui habite l'auteur, et qui le ramène toujours à son histoire. Tout langage donc s'exprime dans un style, ce n'est pas lui qui fait l'écriture littéraire.

A ce stade-ci, Sartre introduit un nouvel élément dans le texte: le "sens." On se souvient de notre discussion sur la poésie,[83] où, par une référence au Saint Genet, il a été question d'expliquer la signification de ce "sens". Ce texte propose que

> les choses ne signifient rien. Pourtant chacune d'elles a un sens...par sens, dit Sartre, j'entends la participation d'une réalité présente, dans son être à d'autres réalités, présentes ou absentes, visibles ou invisibles, et de proche en proche à l'univers(...)le sens est une qualité naturelle des choses; (...) [il est] une transcendance tombée dans l'immanence (...) [il] est par nature intuitif.
>
> (SG, 283)

C'est cette intention de sens que voulait recréer le poème.

Or, il semble que le "Plaidoyer" veuille de l'écrivain une semblable production d'un "sens" par-delà les significations visées:

> Le propos essentiel de l'écrivain, qui est de travailler l'élément non-signifiant du langage commun pour faire découvrir au lecteur l'être-dans-le-monde d'un universel singulier, je propose de l'appeler: recherche du sens.
>
> (S, VIII, 450-1)

Sartre explique que les significations, parce qu'elles apparaissent sur le fond d'un être-dans-le-monde, d'un universel singulier, ne peuvent être que des "quasi-significations:" "d'abord parce qu'elles sont élues comme les moyens du sens et qu'elles s'enracinent dans le sens(...), ensuite parce que d'elles-mêmes, elles apparaissent comme découpées dans l'universel par une singularité" (S, VIII, 450). Ainsi, le non-signifiant de l'oeuvre sur lequel Sartre fonde l'écriture littéraire est le receleur de l'être de l'oeuvre en tant qu'il exprime le "sens," profond, indéchiffrable, mais vécu. Cet accord des significations mêlées au non-signifiant porteur de sens définit un 'tout' ou une totalité [c'est-à-dire le passé social et la conjoncture historique..." (S, VIII, 453)] inconnaissable parce que contaminée par un élément seulement présent à l'intuition qui, elle, est indicible. L'oeuvre d'art n'est "valable" pour Sartre que si elle rend compte "du tout sur le mode du non-savoir, du vécu" (S, VIII, 452-3). C'est le langage de l'être-dans-le-monde d'un universel singulier en tant qu'il exprime non le connu, mais le vécu. Ce concept du vécu, Sartre l'a très bien décrit lors de l'interview qu'il a donné à la New Left Review:

> ...c'est précisément l'ensemble du processus dialectique de la vie psychique, un processus qui reste nécessairement

> opaque à lui-même car il est une constante totalisation, et une totalisation qui ne peut être consciente de ce qu'elle est (...) Le vécu est toujours susceptible de compréhension, jamais de connaissance.[84]

Se trouve ici réaffirmée la notion du langage littéraire comme l'expression qui s'impose au niveau du non-signifiant, du silence que portent et, paradoxalement, où sont portées les significations. C'est ainsi que Dominique Beaudouin comprend cette "tension" entre ces deux types de rapport au langage qui pour Sartre donne l'objet littéraire. Ainsi conçue, selon Beaudouin, "l'écriture est à double face: outre leur lien avec le signifié réel, les mots ont un rapport inévitable à l'histoire, tant celle du langage que celle du signifiant qui les emploie. Le vrai écrivain-écrivant, assumant ces deux dimensions, devrait faire de leur contradiction la matière même de son travail.[85]

Ainsi, l'écrivain est celui qui travaille sur ces deux plans et qui réussira d'autant mieux s'il arrive à exprimer cette densité matérielle quoique silencieuse qui gît au coeur du verbe littéraire.

On a vu que ce travail se fondait, selon Sartre, sur la recherche du "sens," cette qualité "immanente" des choses qui est donnée à vivre, mais non à connaître. Et ce "sens" passant par l'être-dans-le-monde mais venant de "l'être de derrière" n'est en fin de compte que l'histoire, c'est-à-dire, ce langage qui est parlé à travers celui que l'auteur parle comme singularité historicisée. Comme le note Christine Glucksmann, "si l'écrivain est l'agent du sens, il n'en est aucunement l'origine, et le contenu de la littérature est déjà préconstitué dans la matérialité des mots et de l'histoire..."[86]

Si, pour Sartre, l'être-dans-le-monde de l'auteur révèle une totalité qui se totalise elle-même, il suit qu'un tel être, par l'effort

qu'il fait pour exprimer son "vécu," ne peut que viser une autre totalité-à-venir, c'est son "effort d'universalisation," mais jamais atteint cependant, parce que brimé ou remis en question par la singularité; mais c'est ainsi qu'elle peut apparaître "sur un fond soupçonné de plénitude possible" (S, VIII, 453). C'est "l'appel" qui résonne au fond de l'oeuvre, celui du Qu'est-ce que la littérature?, celui qui veut "récupérer ce monde-ci en le donnant à voir tel qu'il est, mais comme s'il avait sa source dans la liberté humaine" (S, II, 106). En 1947, Sartre voulait voir le choix de l'écrivain se refléter dans ses oeuvres, c'est-à-dire, d'un engagement de l'écrivain par-delà le langage dans les significations; avec le "Plaidoyer," c'est l'écriture littéraire elle-même prise dans les rets de l'histoire.

Car, d'une certaine façon, si l'oeuvre se fait oeuvre par le non-signifiant du langage qui échappe à l'auteur pour avoir ses origines dans l'histoire, c'est-à-dire, dans le "sens," on peut supposer que l'histoire parlera l'histoire en passant par une singularité: pour Sartre, l'oeuvre ne devra pas être "une métaphore donnant indirectement un savoir mais toujours une écriture indiquant sans cesse les modalités vécues de l'être-dans-le-monde en ce qu'elles ont d'indéchiffrable" (S, VIII, 452).

On croit retrouver chez Sartre la conception barthienne de l'écriture, cet "acte de solidarité historique," ce "signe total, le choix d'un comportement humain," "liant la forme à la fois normale et singulière de (la) parole (de l'écrivain) à la vaste Histoire d'autrui."[87] Pourtant, si Barthes reconnaît que l'histoire donne aux mots une "mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations

nouvelles,"[88] il sait que par son "écriture," l'écrivain se hausse d'une certaine façon au-delà de cette même histoire, il se distancie d'elle pour accuser le choix de son langage et de son engagement social. Pour Barthes, "l'écriture est...essentiellement la morale de la forme, c'est le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la Nature de son langage."[89] C'est sur cette définition de l'écriture que Barthes peut déceler la même écriture chez Mérimée et Fénelon, deux auteurs à un siècle et demi de distance.[90] D'après les conceptions sartriennes, cela serait impensable, car, dit Sartre, au sujet de l'écrivain de l'après-guerre,

> Tout écrivain qui ne se proposerait pas de rendre le monde de la bombe et des recherches spatiales en tant qu'il l'a vécu dans l'obscurité, l'impuissance et l'inquiétude, parlerait d'un monde abstrait non de celui-ci et ne serait qu'un amuseur ou un charlatan.
>
> (S, VIII, 454)

Tandis que Barthes voit dans l'écriture d'un auteur son engagement, quel qu'il soit, Sartre voit la seule écriture possible soumise à "l'engagement" ou à la filtration de l'histoire; pour l'écrivain un seul sujet: "...le monde et l'être-dans-le-monde comme sens de son oeuvre" (S, VIII, 454).

Comme il le dit à Verstraeten, Sartre pense que "ce qui caractérise l'écrivain c'est que c'est un type qui pense que le langage est objet de communication totale" (S, IX, 46), jouée sur les deux versants du langage commun, c'est-à-dire, sur la totalité matérielle et signifiante du langage. Sans ces deux aspects "simultanés et dialectiquement liés" (S, VIII, 447) l'écrivain tombe dans le pur abstrait ou le strict prosaîque (ou la propagande), ou comme le dit C. Glucksmann, "ou bien

[le langage] se dépasse dans la chose dite, qui nie la matérialité du mot, ou bien il s'enfonce dans sa propre lourdeur matérielle et perd alors le sens."[91]

Pour garder ce sens essentiel, convaincu qu'il est du rôle du sujet historique, Sartre a bouleversé la série linguistique "signifiant-signifié-référent" - le mot, le concept, l'objet,"[92] - pour celle de signifiant (sujet)- signification ("ensemble logique qui sera constitué par des mots" (S. IX, 47), c'est-à-dire, le "message")-signifié (l'objet). Alors quand Sartre dit "je me considère moi-même comme le signifiant," il marque sur le plan du langage la théorie du sujet comme médiateur de la dialectique des ensembles sociaux élaborée dans la Critique de la raison dialectique. Plus, selon C. Glucksmann,

> il définit un humanisme où l'homme est le centre à partir duquel on peut connaître le tout, puisqu'en lui repose la praxis créatrice de sens et qu'il reconnaît dans la transparence du langage la présence de sa propre histoire.[93]

Encore, en réduisant le signifié au référent, Sartre élimine, comme le note D. Beaudouin, "l'étage des relations proprement linguistiques, le niveau du concept. C'est dire que l'être du langage se définit comme communication: à la fois médiation directe en prise avec le réel et réciprocité entre les signifiants ou sujets parlant. Le langage c'est l'Autre en nous."[94]

Sartre établit ainsi sur le modèle de sa philosophie un rapport analogue entre la relation de l'homme au langage et celle de l'homme à l'histoire. On comprend pourquoi il place la littérature au niveau d'une reprise du monde, et non d'un monde fondé sur la distanciation et le décentrement du sujet écrivant. D'une certaine façon, Sartre ne parle

de la spécificité de la littérature comme travail sur la langue commune que pour l'escamoter en la subordonnant au sens sartrien de l'histoire.

NOTES

[1] Voir Genette, Mimologiques, p. 283.

[2] Champigny, "Langage et littérature selon Sartre," p. 133.

[3] Bien que Sartre parle de plusieurs formes de langage "prosaïque" dans les deux premiers articles de "présentation" des Temps Modernes, son argumentation dans Qu'est-ce que la littérature? porte essentiellement sur la prose littéraire en soi.

[4] Champigny, op. cit., p. 135.

[5] Michel Contat et Jean-Paul Sartre, "Autoportrait à soixante-dix ans," entretien, in Situations X (Paris: Gallimard, 1976), p. 136.

[6] Par signifiant et signifié, il faut comprendre mot et concept selon l'emploi des linguistes, et non au sens sartrien.

[7] Champigny, op. cit., p. 139.

[8] Dufrenne, "Critique littéraire et phénoménologie," p. 202.

[9] Champigny, op. cit., p. 139.

[10] Jean-Louis Major, "Le Philosophe comme critique littéraire," Dialogue, 4, no. 2 (1965), p. 242.

[11] Champigny, op. cit., p. 138.

[12] Pingaud, "Merleau-Ponty, Sartre et la littérature," p. 83.

[13] Ibid., p. 83.

[14] LaCapra, op. cit., pp. 65-66.

[15] Manuel de Diéguez, L'Ecrivain et son langage (Paris: Gallimard, 1960), pp. 263-4.

[16] Voir Diéguez, pp. 263-64.

[17] Ibid., p. 264.

[18] George Orwell, Homage to Catalonia (London: Secker and Warburg, 1951).

[19] André Malraux, L'Espoir (Paris: Gallimard, 1947).

[20] Albert Camus, La Peste (Paris: Gallimard, 1947).

[21] LaCapra, op. cit., p. 65.

[22] Catherine Rau, "The Aesthetic Views of Jean-Paul Sartre," Journal of Aesthetics and Art Criticism, 9, no. 2 (1950), p. 139.

[23] Champigny, op. cit., p. 142.

[24] Maulnier, "Jean-Paul Sartre et le suicide de la littérature," p. 208.

[25] Dufrenne, op. cit., p. 201.

[26] Champigny, op. cit., p. 143.

[27] Claude-Edmonde Magny, "Le Temps de la réflexion: Jean-Paul Sartre et la littérature," Esprit, 16, no. 144 (1948), p. 695.

[28] Ibid., p. 697.

[29] C'est nous qui soulignons.

[30] Bertrand Russell, A History of Western Philosophy (New York: Simon and Schuster, 1945), p. 710.

[31] Maurice Blanchot, L'Espace littéraire (Paris: Gallimard, 1955), pp. 35-36.

[32] Dufrenne, op. cit., p. 205.

[33] "...il est stupide de confondre la morale et l'esthétique" (I, 245) y disait Sartre.

[34] Isère, "Ambiguïté de l'esthétique de Sartre," p. 358.

[35] Vendôme, "Jean-Paul Sartre et la littérature," p. 50.

[36] Ibid., p. 51.

[37] Voir Sartre, Les Mots et Rybalka, "...à trente ans, ce beau coup: la nausée," p. 15.

[38] Jacqueline Piatier et Jean-Paul Sartre, "Jean-Paul Sartre s'explique sur Les Mots," entretien, Le Monde (18 avril 1964).

[39] Ricardou, in Que peut la littérature?, pp. 59, 60, 61.

[40] C'est la première grande esquisse de la dialectique sartrienne élaborée plus tard sur des bases théoriques dans La Critique.

[41] Champigny, op. cit., p. 145.

[42] C'est nous qui soulignons.

[43] Voir plus haut, p. 184.

[44] Serge Doubrovsky, Corneille et la dialectique du héros (Paris: Gallimard, 1963).

[45] Ibid., pp. 492 et al.

[46] Barthes, Le Degré zéro de l'écriture, p. 35.

[47] Ibid., p. 36.

[48] Ibid., p. 8.

[49] Ibid., p. 38.

[50] Ibid., p. 8.

[51] Ibid., p.34.

[52] Diéguez, op.cit., p. 258.

[53] Ibid., pp. 248-9.

[54] Voir Ricardou, in Que peut la littérature?

[55] Ricardou reprend certaines idées qu'il avait avancées dans son Pour une Théorie du nouveau roman (Paris: Editions du Seuil, 1971).

[56] Ricardou, in Que peut la littérature?, p. 52.

[57] Roland Barthes, Essais Critiques (Paris: Seuil, 1964), p. 257.

[58] Ibid., pp. 147-54.

[59] Il s'agit de trois conférences données à Tokyo et Kyoto en septembre et octobre 1965. Repris in Situations VIII.

[60] Sartre précise: "Je pense qu'on ne peut pas être écrivain sans être écrivant et écrivant sans être écrivain. Ainsi ce qui était originellement le refus de communication, ou l'ignorance de la communication quand je faisais des mots, des châteaux de sable, reste comme résidu, comme une espèce de communication par-delà les organes de communication" (S, IX, 46).

[61] Jean-Paul Sartre, in Que peut la littérature?, pp. 117-18.

[62] Ibid., p. 118.

[63] Ibid., p. 112.

[64] Christine Glucksmann, "L'Origine de la littérature," L'Arc, no. 30 (1966), p. 55.

[65] Ibid., p. 55.

[66] Il faut se rappeler que Sartre n'accepte pas les définitions des linguistes; pour lui, le signifiant, c'est le sujet, le signifié, c'est l'objet, et la signification, c'est le sens transmis par l'ensemble verbal.

[67] Par "langue commune", Sartre entend "celle qui sert de véhicule à toutes les propositions des membres d'une même société" (S, VIII, 432).

[68] Sartre et Verstraeten, "L'Ecrivain et sa langue," p. 62.

[69] Sur cette question du langage, le "pratico-inerte" est en fait la "matérialité" du langage. Voir LaCapra, p. 90.

[70] C'est Frank Kermode, The Sense of an Ending (New York: Oxford University Press, 1966), qui a pensé au son de l'horloge, le "tic" et le "toc", pour expliquer le mécanisme d'une certaine "structure narrative." Pour LaCapra, le roman moderne, dont La Nausée, renverse en quelque sorte ce mouvement, "it introduces tock-tick elements that take the story from the traditional house of meaning into occasionally uncanny wanderings in the desert." LaCapra, p. 98.

[71] LaCapra, op. cit., p. 87.

[72] Voir Sartre, "Plaidoyer pour les intellectuels," in Situations VIII, pour sa longue explication de ce qu'il entend par "technicien du savoir pratique."

[73] Sartre ajoute plus loin que dans les langues techniques, "chaque spécialiste se sent le coauteur parce qu'elles sont l'objet de conventions intentionnelles," (S, VIII, 447).

[74] Cité par Sartre, in Situations VIII, p. 436.

[75] Pingaud et Sartre, "Jean-Paul Sartre répond," p. 96.

[76] Roland Barthes, Critique et vérité (Paris: Editions du Seuil, 1966), p. 69.

[77] Une phrase de L'Imaginaire suffit: "l'oeuvre d'art est un irréel." (I, 239).

[78] Voir la deuxième partie de ce travail, p.77.

[79] Conrad Aiken cité par Frederick Hoffman, Freudianism and the Literary Mind (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1967), p. 277.

[80] Ibid., p. 277.

[81] Sartre et Verstraeten, "L'Ecrivain et sa langue," p. 46.

[82] Barthes, Le Degré zéro de l'écriture, pp. 12-13.

[83] Voir la deuxième partie, pp.89-90.

[84] Jean-Paul Sartre, "Sartre par Sartre," in Situations IX, p. 111.

[85] Beaudouin, "Sartre et le langage," p. 14.

[86] Glucksmann, "L'Origine de la littérature," p. 56.

[87] Barthes, Le Degré zéro de l'écriture, p. 14.

[88] Ibid., p. 16.

[89] Ibid., p. 15.

[90] Voir Barthes, pp. 14-15.

[91] Glucksmann, op. cit., p. 54.

[92] Beaudouin, op. cit., p. 13.

[93] Glucksmann, op. cit., p. 54.

[94] Beaudouin, op. cit., p. 13.

CONCLUSION

Répondant aux gens de Tel Quel lors d'une interview avec Bernard Pingaud en 1966, Sartre leur reproche leur "refus de l'histoire...."[1] Depuis que "l'histoire a fondu sur (lui)"[2] comme l'avait noté Simone de Beauvoir au début de la guerre, Sartre a tout tenté pour en découvrir le sens, s'inspirant de la pensée marxiste, la seule capable de rendre compte, dit-il, "de l'ensemble du mouvement historique dans un ordre logique."[3] Lorsque Sartre avance que "le marxisme est la philosophie indépassable de notre époque," il veut montrer, entre autres choses, que tout savoir, toute réflexion philosophique qui la refuse détruit un maillon essentiel dans la chaîne évolutive et dialectique qu'est l'histoire. En ce sens, la nouvelle génération de penseurs, des linguistes aux structuralistes, supposent "l'impossibilité d'une réflexion historique," et par implication, ils constituent, selon Sartre, "une idéologie nouvelle, le dernier barrage que la bourgeoisie puisse encore dresser contre Marx."[4] Sartre ne rejette pas les structures, ces "stases de l'histoire,"[5] mais, selon lui, il faut les situer dans le mouvement dialectique que décrit l'histoire des hommes, celle-ci comprise dans les cadres d'une pensée marxiste.

Même si Sartre définit par sa critique sa propre idéologie dans la sorte de finalité qu'il accorde au marxisme, sa pensée n'est pas sans modifier les fondements de cette philosophie, surtout en ce qui a trait au matérialisme dialectique. On comprend, suivant les données de l'existentialisme, qu'il s'agit d'intégrer à la pensée marxiste l'individu comme agent totalisateur dont la praxis agit (défait et refait) sur les totalisations en cours. Pour Sartre, "l'essentiel n'est pas ce qu'on a fait de

l'homme mais ce qu'il fait de ce qu'on a fait de lui."[6] Et ce qu'il fait, "c'est l'histoire elle-même, le dépassement réel de ces structures dans une *praxis* totalisatrice."[7]

Ainsi, pour conditionné que soit l'homme, sa *praxis* même implique le dépassement de ce conditionnement, et selon Sartre, tout prouve que l'homme est "autre chose que ce qui le fait être ce qu'il est,"[8] en commençant par l'histoire. C'est à la philosophie d'expliciter ce "passage," cette synthèse de ce que Sartre appelle dans la *Critique*, l'intériorisation de l'extériorité, et l'extériorisation de l'intériorité. Se trouve ainsi posé le schème qui dominera la pensée de Sartre après la *Critique*, celui qui informe également sa conception de l'esthétique littéraire.

Comme on l'a vu au chapitre précédent, les dernières démarches théoriques de Sartre dans le domaine de l'esthétique débouchent sur une conception du langage littéraire comme manifestation singulière des structures objectives du monde en tant que portées par l'élément non-signifiant du langage, spécifique à la littérature. Il s'agit, selon Sartre, d'une dialectique du sens et des significations dont l'écrivain opère la synthèse dans l'expression, c'est-à-dire, la prose littéraire. Sartre retient de ses premières théories de la prose l'idée du mot comme signe (puisqu'il y a toujours visée de significations), mais en l'alourdissant d'une matérialité non-signifiante, il élimine cette écriture qu'il voulait strictement conceptuelle et non-consciente d'elle-même. D'ailleurs, si l'idéologie marxiste[9] domine encore sa pensée, elle n'est plus considérée dans le vase clos de *Qu'est-ce que la littérature?*, cette clôture idéologique qui réclamait un langage transparent. Sartre a compris depuis qu'il faut plus d'une transparence bien formulée pour rendre l'objet littéraire, et à la limite,

l'engagement littéraire.

Mais l'engagement est-il encore une préoccupation pour Sartre? Reconnaître au langage littéraire ses dimensions à la fois matérielles et signifiantes, est-ce alors refuser l'engagement? A ce stage-ci, la question d'engagement ne se pose plus de la même façon chez Sartre: l'homme est engagé quoi qu'il fasse. Il s'agit plutôt, selon Sartre, de formuler les modalités de cet engagement pour l'écrivain, d'élaborer comment ce dernier est par définition le prototype par excellence de ce "passage" historique, et que l'écriture, par-delà le langage et le style, est l'expression la plus totale de "l'universel singulier."

Sartre a abandonné sa théorie d'un volontarisme de l'engagement parce qu'elle ne rendait pas compte de la matérialité du signe littéraire, cet indéchiffrable du langage auquel Sartre accorde désormais une place importante dans son esthétique. De toute façon, l'engagement se situe ailleurs, c'est une constante qui s'inscrit dans tout projet humain, le point de rencontre de l'universel et du singulier, (l'universel étant les conditionnements, les structures du monde--l'être-de-derrière--et le singulier, cette appropriation singulière de ce monde en tant que vécu et, d'une façon, transcendé dans un projet--l'être-de-devant).

Il en est de même pour l'écrivain: son projet est de communiquer quelque chose; ce qu'il communique, cependant, n'est pas inscrit dans ce projet, ou plutôt, il déborde ce projet dans la mesure où le langage est historicisé: à travers l'écriture parle l'histoire puisque c'est avec elle que le langage s'est "matérialisé." L'écrivain est conscient de ce débordement des significations, et comme Sartre a dit dans le "Plaidoyer," c'est son propos essentiel que "de travailler l'élément non-signifiant du

langage commun pour faire découvrir au lecteur l'être-dans-le-monde d'un universel singulier..." (S, VIII, 450-51).

On a l'impression qu'il s'agit ici d'un échange dialectique à parts égales entre le singulier et l'universel contenu dans le non-signifiant du langage. Or, le "Plaidoyer" précisait que les visées conscientes de l'écriture n'étaient que des "quasi-significations," parce que, d'une part, "...elles apparaissent comme découpées dans l'universel par une singularité," et d'autre part, "...elles sont élues comme les moyens du sens..." (S, VIII, 450). Sartre disait à Verstraeten en 1965 que pour lui, "ça n'existe pas, la subjectivité, il n'y a qu'intériorisation et extériorité" (S, IX, 51). Ce qui veut dire que l'écrivain est l'agent du sens, et comme le dit C. Glucksmann, "le contenu de la littérature est déjà préconstitué dans la matérialité des mots et de l'histoire...";[10] en d'autres mots, le sujet (conscient ou inconscient) de la littérature est l'histoire, sorte d'infrastructure à toute expression littéraire.

Il semble qu'on puisse difficilement rejeter cette notion d'histoire, prise au sens large, comme sujet de la littérature: car quel que soit l'écrit, il s'agit toujours d'une réflexion, d'une projection, d'une négation en imaginaire de la réalité humaine à partir d'une certaine expérience. Cependant, quand on parle de "sens," lié à la question de littérature, on pose l'existence d'une vérité, d'un sens intérieur à l'oeuvre résultant d'une parfaite coïncidence entre la forme et le fond. Or, Sartre ajoute que ce sens de l'oeuvre s'articule au niveau du "sens," c'est-à-dire la communication de cet inexprimable qu'est l'universel singulier--"...le monde et l'être-dans-le-monde comme sens de son oeuvre" (S, VIII, 454). Pour Sartre, "il importe peu qu'elle se présente sous une forme ou sous

une autre" (S, VIII, 452), car elle ne peut qu'exprimer ce sens: "il n'est pas d'oeuvre valable si elle ne rend pas compte du tout sur le monde du non-savoir, du vécu. Le tout, c'est-à-dire le passé social et la conjoncture historique en tant qu'ils sont vécus sans être connus" (S, VIII, 452-53).

On voit que l'esthétique littéraire chez Sartre ne peut être divorcée des conceptions philosophiques de la Critique, celles-ci fondées sur la Raison dialectique. Dans la mesure où Sartre adopte la pensée marxiste qui pour lui est "la philosophie de l'autocréation de l'homme par lui-même à travers le devenir des sociétés";[11] dans la mesure où la réalisation sociale, en tant qu'elle est faite par les hommes, se rattache à l'idée d'une plénitude ontologique sur le mode de l'en-soi-pour-soi; dans la mesure également où le sens de l'histoire semble l'élément dominant dans l'expression de l'universel singulier (le "sens" élit les "quasi-significations" de l'être-de-devant): ne peut-on pas supposer alors que le sens de l'histoire que l'écrivain articule sans le connaître est un sens transcendant à l'homme et qu'il s'inscrit dans l'horizontal du devenir historique?

Car, si tel était le cas, la singularité perdrait son sens propre elle deviendrait moyen, ou comme le note Raymond Aron, "aliment de la Raison sartrienne ou marxiste qui engloutit les sens dispersés dans un sens prétendument englobant."[12] Cela, explique encore Aron, parce que "la dialectique de Sartre ne devient Raison dialectique qu'à la condition de conduire à une vérité totalisante, en d'autres termes à une philosophie de l'histoire..."[13]

N'y a-t-il pas contradiction alors entre l'idée de praxis indi-

viduelle au niveau où se situe l'écriture et la Raison dialectique? Car l'idée de la praxis liée à la Raison dialectique suppose que "l'aventure singulière soit libre en son mouvement et nécessaire en sa réalisation,"[14] comme le note Aron. Ce dernier montre que dans la Critique, Sartre tente de surmonter cette contradiction en passant "du plan épistémologique au plan ontologique."[15] Aron n'est pas sûr qu'il ait réussi.[16]

Pour sa part, Sartre semble rendre compte d'une réconciliation de ces deux opposés par le concept de l'universel singulier. La notion de totalisation affirme en elle-même une dialectique du sens entre sujets et histoire, incompatible avec le matérialisme dialectique: celui-ci étant plus près d'un déterminisme du sens comme celui qu'on supposait plus haut pour l'entreprise sartrienne. S'il donne à l'histoire sa large part, l'individu situé demeure pourtant "un homme qui est ce qu'il fait de ce que le monde a fait de lui." Sartre maintiendra cette position jusqu'à la fin.

Mais si Sartre précise bien la situation de l'écrivain dans le langage et dans le monde, il n'aborde qu'obliquement une question pourtant fondamentale: la spécificité de la littérature. Où situer cette qualité différentielle qui rend un Flaubert plus cher à ses lecteurs qu'un Goncourt, par exemple? Tout écrivain, selon l'entendement sartrien, exprime l'universel singulier: sa puissance esthétique semble venir des capacités de l'artiste à faire éclater au sein du langage une multiplicité de sens à des couches différentes:

> Il y a la phrase simple, dit Sartre, avec son sens immédiat, et puis, dessous, simultanément, des sens différents qui s'ordonnent en profondeur. Si l'on n'est pas capable de faire rendre au langage cette pluralité de sens, ce n'est pas la peine d'écrire.
>
> (S, X, 137)

Mais alors, c'est le talent de chacun, c'est son pouvoir sur les mots, son excellence dans le maniement du verbe: ce qui dans le fond ressemble beaucoup à ce que Ricardou entendait par littérature, "...ce projet d'explorer le langage entendu comme espace particulier."[17] Le langage littéraire serait alors "récréation (entendre aussi bien re-création que ré-création: jeu sur le langage)"[18] et non communication d'abord comme l'a toujours voulu Sartre. Idée inacceptable pour lui parce qu'elle implique également le décentrement du sujet par rapport au langage et au monde, elle place l'écriture en dehors de l'histoire. Comment alors réconcilier le travail de l'artiste sur la matérialité du langage tout en maintenant au langage son aspect communication?

Tout emploi du langage suppose, selon Sartre, le désir de communiquer, phénomène qui ne réussit pas toujours (ou souvent) pour des raisons évidentes, (par exemple, les rapports tout personnels que chacun entretient avec une langue socialisée et dynamique); si tel est le langage, le travail artistique sur sa matérialité ne vise pas à accentuer la difficulté mais à tenter de la résoudre: c'est-à-dire, en augmentant ses possibilités d'être. Sartre dirait même que la magie du verbe une fois réalisée en littérature propose la communication totale comme possible. Se trouvent ainsi réconciliés chez Sartre le travail artistique sur la matérialité du langage (qui, pour certains, pose l'aspect formel de l'oeuvre), et la recherche du sens, ce sens qui s'offre au déchiffrement, qui est à communiquer, et que le grand écrivain rend par la puissance évocatrice de son écriture. Là où les Goncourt n'effleurent que les surfaces, survient le regard pénétrant de Flaubert, l'artiste qui a su "faire de son être-dans-le-langage l'expression de son être-dans-le-monde (S, VIII, 448). Flaubert n'est-il pas en

effet le meilleur exemple de l'artiste exprimant cette double relation ontologique: il répond exactement à ce que Sartre entend pour l'expression littéraire.

On sait pourtant que les quelques lignes précitées n'ont pas été écrites pour expliquer l'art de Flaubert. Sartre n'a jamais cessé de l'attaquer pour son non-engagement, (ou un certain engagement), sa vision nihiliste du monde, sa conception de l'art: comment expliquer ce paradoxe?

Il faut revenir à cette question de l'universel singulier pour en tenter l'explication. En vivant son insertion dans le monde, l'artiste, pour Sartre, doit nécessairement par son oeuvre "répondre de l'époque entière," en tant qu'elle fait de l'auteur, comme de tout homme, "un être qui est en question concrètement dans son être, qui vit son insertion sous forme d'aliénation, de réification, de frustration, de manque d'isolement sur un fond soupçonné de plénitude possible" (S, VIII, 453). Et cela, poursuit Sartre, sur le plan du vécu où l'artiste suggère "l'universalisation comme l'affirmation de la vie à l'horizon" (S, VIII, 455). Ainsi, l'oeuvre serait "d'une part restitution...de l'être dans un monde qui nous écrase et, d'autre part, affirmation vécue de la vie comme valeur absolue et exigence d'une liberté qui s'adresse à toutes les autres" (S, VIII, 455).

C'est là tout le problème: même en laissant de côté toute cette terminologie qui renvoie à une inspiration marxiste, quand Sartre établit d'avance les modalités de l'être-au-monde pour l'artiste, quand il le situe au niveau d'un signifiant historique, et en tenant compte que par le langage l'écrivain est parlé plus qu'il ne parle, peut-il en être autrement que ce dernier n'exprime que ce que Sartre affirme par le concept universel singulier. On retrouve un certain déterminisme du sens qui filtre à travers

l'artiste dont l'écriture exprime "le monde et l'être-dans-le-monde comme sens de son oeuvre" (S, VIII, 454).

Comme Flaubert? C'est l'impasse: car la différence entre la théorie sartrienne et l'art de Flaubert se situe au niveau de la vision, de l'écriture. Par certaines voies obliques, c'est le retour chez Sartre à une sorte de volontarisme de l'engagement littéraire où l'art est soumis à une vision déjà donnée suivant, d'une façon, le courant de la pensée marxiste. Que veut dire ceci:

> Tout écrivain qui ne se proposerait pas de rendre le monde de la bombe atomique et des recherches spatiales en tant qu'il l'a vécu dans l'obscurité, l'impuissance et l'inquiétude, parlerait d'un monde abstrait non de celui-ci et ne serait qu'un amuseur ou un charlatan.
>
> (S, VIII, 454)

Que Sartre ait pu surmonter la contradiction entre praxis et devenir historique (Raison dialectique) dans la Critique, ses conceptions de l'esthétique littéraire, en tant que l'écriture doit rendre compte du même phénomène, en font une contre-épreuve quelque peu suspecte. En premier lieu, elles ne pourraient inclure un Gustave Flaubert.

De toute façon, l'esthétique sartrienne n'est pas fondée sur une quelconque littérature qui a déjà existé: l'emploi répété du verbe "devoir," de tous les conditionnels renvoient plutôt à un modèle que Sartre tente d'établir pour le "livre à venir," comme dirait Blanchot.[19] Il reste à savoir, cependant, et c'est là la question fondamentale de toute cette histoire (sic), si la littérature est possible dans les termes énoncés par Sartre. Sartre y répond peut-être dans L'Idiot; laissons la parole à Dominique Beaudouin: "Que la littérature, comme le langage, ne s'accomplisse que dans le désengagement et le décentrement du sujet par rapport

au réel et à ses exigences historiques, telle est, paradoxalement, la leçon qu'impose l'immense étude de Sartre sur Flaubert."[20]

Epilogue

Sartre dit à Madeleine Chapsal en 1960: "J'ai voulu écrire des romans et du théâtre bien longtemps avant de savoir ce qu'était la philosophie. Je le veux encore, je l'ai voulu toute ma vie" (S, IX, 13). Dix ans plus tard, lors d'une interview à la New Left Review, il révèle avoir "écrit exactement le contraire de ce que je voulais écrire...;" parlant d'une possible suite aux Mots qu'il qualifie de "testament politique," il propose qu'il y montrerait "comment un homme en vient à la politique, comment il est saisi par elle, comment il est fait autre par elle" (S, IX, 134).

A partir des années quarante, Sartre a tenté de maintenir une sorte d'équilibre entre l'art et la politique, mais dans le but éventuel de les intégrer l'un à l'autre. Mais partant toujours d'une réconciliation de la morale et de l'esthétique et d'une théorie de l'histoire, son esthétique croule sous le poids de l'histoire. D'une façon, L'Idiot vient rétablir l'équilibre de cette dualité sans pour autant nier leurs profondes affinités. C'est en quelque sorte la reconquête de l'artiste--Sartre contre l'histoire toute puissante, reconquête partielle puisque la conquête n'avait jamais été totale. En effet, tous les écrits de Sartre, qu'ils soient polémiques ou mêmes politiques, manifestent une curieuse nostalgie de l'art, ce démon qui l'obsède comme un remords. Ses nombreuses études de critique littéraire, ses écrits les plus importants depuis les années quarante démontrent explicitement ce besoin omniprésent que L'Idiot vient couronner de bien des façons. Ersatz ou exorcisme pour cet homme tout fabriqué pour et par l'art?

Toujours est-il que celui qui a passé plus d'un quart de siècle à fonder les bases d'une théorie de la prose littéraire engagée se retrouve à la fin "rien dans les mains, rien dans les poches" (M, 214) dans ce domaine. Cet homme "fait autre" par la politique pour s'y être jeté corps et âme, n'a-t-il jamais pu se "décentrer" par rapport à elle pour continuer l'oeuvre du plus grand talent du siècle? A-t-il été obligé d'aller chercher son "besoin de fiction"[21] dans la correspondance de Flaubert par la force des choses?

Nous n'avons que louanges pour l'homme engagé dans la politique, pour le philosophe, pour l'écrivain-psychanalyste-historien de L'Idiot et de Saint Genet; mais nous regrettons l'écrivain-créateur de La Nausée, celui pour qui la littérature représentait la plus haute forme de perfectionnement humain, la plus totale communication possible entre les hommes, et par implication, celle qui rendait tout possible à l'homme. Mais justement, l'homme dont il parle n'est pas celui de demain, ni celui dont on retrouve de belles images dans nos traités d'humanisme: Sartre s'est levé au milieu de son siècle pour témoigner des hommes de chair et de sang, il s'est écrié comme le Frantz des Séquestrés:

> Moi...ici..., j'ai pris le siècle sur mes épaules et j'ai dit: j'en répondrai. En ce jour et pour toujours...[22]

NOTES

[1] Bernard Pingaud et Jean-Paul Sartre, "Jean-Paul Sartre répond," entretien, L'Arc, no. 30 (1966), p. 87.

[2] Simone de Beauvoir, La Force de l'âge (Paris: Gallimard, 1960), p. 381.

[3] Pingaud et Sartre, op. cit., p. 95.

[4] Ibid., p. 88.

[5] Ibid., p. 91.

[6] Ibid., p. 95.

[7] Ibid., p. 95.

[8] Ibid., p. 95.

[9] Nous employons le terme "idéologie" par opposition à philosophie pour signaler qu'il s'agit moins ici d'une méthode explicative du monde sur les bases du matérialisme dialectique que l'idée d'un devenir historique postulé.

[10] Christine Glucksmann, "L'Origine de la littérature," in L'Arc, no. 30 (1966), p. 56.

[11] Raymond Aron, Histoire et dialectique de la violence (Paris: Gallimard, 1973), p. 255.

[12] Ibid., p. 267.

[13] Ibid., p. 267.

[14] Ibid., p. 255.

[15] Ibid., p. 255.

[16] Voir Aron, pp. 255-56.

[17] Jean Ricardou, in Que peut la littérature?, grand débat avec S. de Beauvoir, Yves Berger, Jean-Pierre Faye, Jean Ricardou, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprun, présentation par Yves Buin (Paris: Union Générale d'Editions, 1965), p. 52.

[18] Dominique Beaudouin, "Sartre et le langage," in Pacific Coast Philology, 7 (1972), p. 14.

[19] On ne se sert que du titre du livre de Maurice Blanchot, Le Livre à venir (Paris: Gallimard, 1959).

[20] Beaudouin, op. cit., p. 17.

[21] François George, Deux Etudes sur Sartre (Evreux: Christian Bourgeois Editeur, 1976), avance que "ce contraire se lit dans ce qu'il a écrit. Cela parce que comme tous les hommes il a refusé de dire ce qu'il désirait tout en le disant, et puis parce qu'aucune réalisation ne répond jamais sans reste à notre désir et ne réduit tout à fait la part d'insuccès à laquelle nous voue notre naissance, mais lui aura plus gagné que perdu puisque pour dominer le maléfice de ses origines il est devenu la conscience de son temps," p. 439.

[22] Comme Sartre le disait à la New Left Review: "Un écrivain est toujours un homme qui a plus ou moins choisi l'imaginaire: il lui faut une certaine dose de fiction..." (S, IX, 123).

[23] Jean-Paul Sartre, Les Séquestrés d'Altona (Paris: Gallimard, 1960), p. 382.

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES DE JEAN-PAUL SARTRE

Sartre, Jean-Paul. L'Age de raison. Vol. I des Chemins de la liberté. Paris: Gallimard, 1945; Folio, 1972.

-----------------. Baudelaire, préface de Michel Leiris. Collection Idées. Paris: Gallimard, 1947; 1970.

-----------------. Critique de la raison dialectique précédé de Questions de méthode. Tome I: Théorie des ensembles pratiques. Collection Bibliothèque des Idées. Paris: Gallimard, 1960.

-----------------. L'Etre et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique. Collection Bibliothèque des Idées. Paris: Gallimard, 1943; 1969.

-----------------. L'Idiot de la famille, 3 tomes. Collection Bibliothèque de Philosophie. Paris: Gallimard, 1971; 1972.

-----------------. L'Imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination. Collection Idées. Paris: Gallimard, 1940; 1967.

-----------------. L'Imagination. Collection Nouvelle Encyclopédie Philosophique, septième éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.

-----------------. Les Mains sales. Paris: Gallimard, 1948; Folio, 1975.

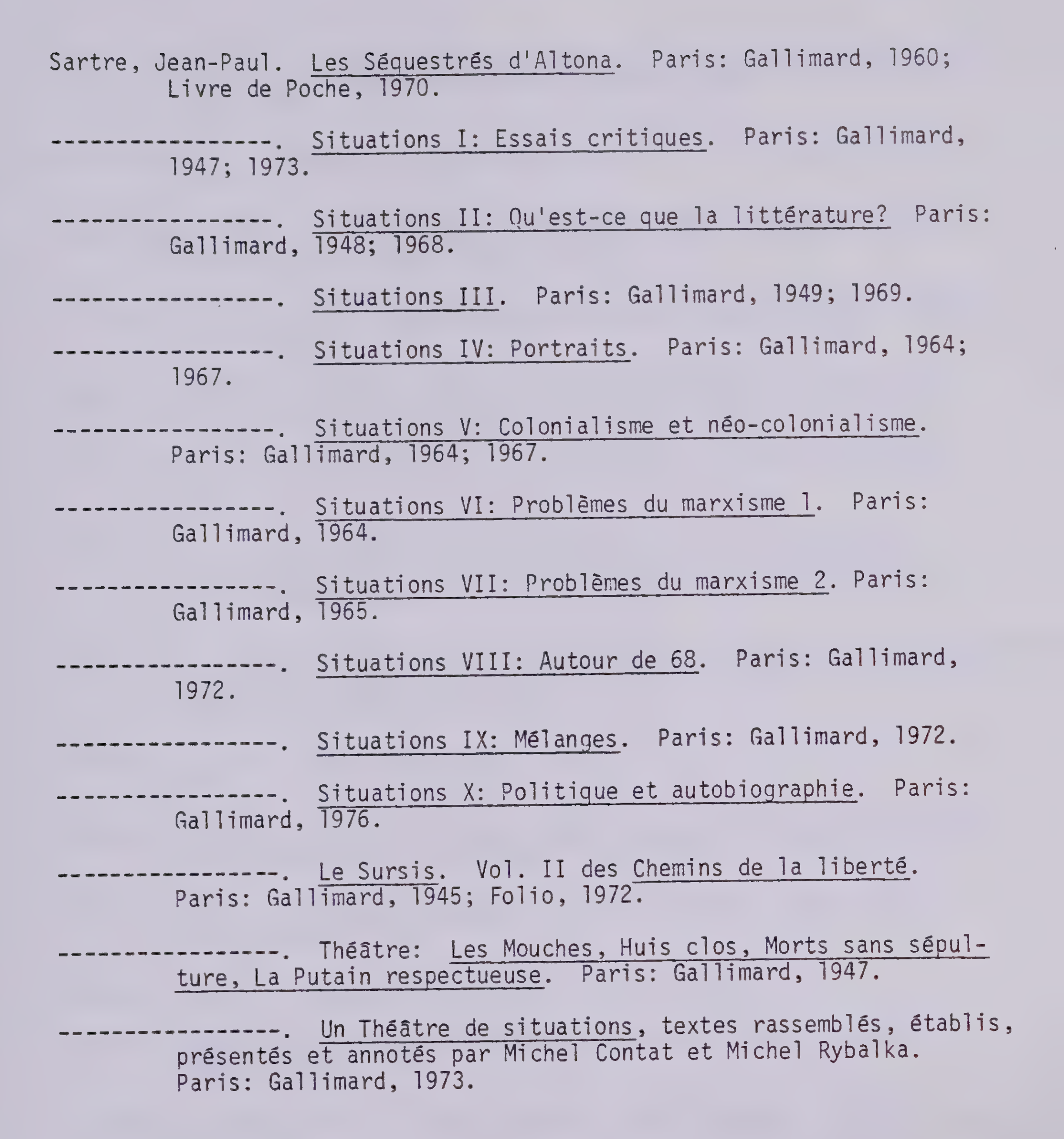
-----------------. La Mort dans l'âme. Vol. III des Chemins de la liberté. Paris: Gallimard, 1949; Livre de Poche, 1962.

-----------------. Les Mots. Paris: Gallimard, 1964.

-----------------. La Nausée. Paris: Gallimard, 1938; Folio, 1972.

-----------------. Que peut la littérature?, Yves Buin, ed. Paris: Union Générale d'Editions, 1965.

-----------------. Saint Genet: Comédien et martyr, préface aux Oeuvres complètes de Jean Genet. Paris: Gallimard, 1952; 1962.



Sartre, Jean-Paul. Les Séquestrés d'Altona. Paris: Gallimard, 1960; Livre de Poche, 1970.

-----------------. Situations I: Essais critiques. Paris: Gallimard, 1947; 1973.

-----------------. Situations II: Qu'est-ce que la littérature? Paris: Gallimard, 1948; 1968.

-----------------. Situations III. Paris: Gallimard, 1949; 1969.

-----------------. Situations IV: Portraits. Paris: Gallimard, 1964; 1967.

-----------------. Situations V: Colonialisme et néo-colonialisme. Paris: Gallimard, 1964; 1967.

-----------------. Situations VI: Problèmes du marxisme 1. Paris: Gallimard, 1964.

-----------------. Situations VII: Problèmes du marxisme 2. Paris: Gallimard, 1965.

-----------------. Situations VIII: Autour de 68. Paris: Gallimard, 1972.

-----------------. Situations IX: Mélanges. Paris: Gallimard, 1972.

-----------------. Situations X: Politique et autobiographie. Paris: Gallimard, 1976.

-----------------. Le Sursis. Vol. II des Chemins de la liberté. Paris: Gallimard, 1945; Folio, 1972.

-----------------. Théâtre: Les Mouches, Huis clos, Morts sans sépulture, La Putain respectueuse. Paris: Gallimard, 1947.

-----------------. Un Théâtre de situations, textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Michel Contat et Michel Rybalka. Paris: Gallimard, 1973.

OEUVRES ECRITES SUR SARTRE

Aron, Raymond, Histoire et dialectique de la violence. Paris: Gallimard, 1973.

Audry, Colette, ed. Pour ou contre l'existentialisme. Paris: Editions Atlas, 1948.

Barnes, Hazel E. Sartre. Philadelphia/New York: J.B. Lippincott Co., 1973.

Bauer, George Howard. Sartre and the Artist. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1969.

Burnier, Michel-Antoine. Les Existentialistes et la politique. Paris: Gallimard, 1966.

Campbell, Robert. Jean-Paul Sartre ou une littérature philosophique. Paris: Editions Pierre Ardent, 1945.

Desan, Wilfrid. The Marxism of Jean-Paul Sartre. Toronto: Doubleday, 1965.

--------------. The Tragic Finale: An Essay on the Philosophy of Jean-Paul Sartre. Oxford: Oxford University Press; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1954.

Dubé, Paul. Du Nègre au noir, du bicot à l'arabe: aliénation et désaliénation dans la littérature polémique de Jean-Paul Sartre. Thèse M.A., University of Alberta, 1974.

George, François. Deux Etudes sur Sartre. Evreux: Christian Bourgeois, 1976.

Halpern, Joseph. Critical Fictions: The Literary Criticism of Jean-Paul Sartre. New Haven and London: Yale University Press, 1976.

Idt, Geneviève. La Nausée. Sartre. Collection Profil d'une oeuvre, 18. Paris: Hatier, 1971.

Jeanson, Francis. Sartre dans sa vie. Paris: Seuil, 1974.

LaCapra, Dominick. A Preface to Sartre. New York: Cornell University Press, 1978.

Lecarme, Jacques. Les Critiques de notre temps et Sartre. Paris: Garnier, 1973.

Lilar, Suzanne. A propos de Sartre et de l'amour. Paris: Grasset, 1967.

Manser, Anthony R. Sartre: A Philosophic Study. London: Athlone Press; New York: Oxford University Press, 1966.

Murdoch, Iris. Sartre, Romantic Rationalist. Cambridge: Bowes and Bowes; New Haven: Yale University Press, 1953.

Plank William. Sartre and Surrealism. Dissertation, University of Washington, 1972.

Prince, Gérald. Métaphysique et technique dans l'oeuvre romanesque de Sartre. Genève: Droz, 1968.

Raillard, Georges. La Nausée de J.-P. Sartre. Paris: Librairie Hachette, 1972.

Suhl, Benjamin. Sartre: un philosophe critique littéraire. Traduit de l'américain par Jean-Pierre Cottereau. Paris: Editions Universitaires, 1971.

Verstraeten, Pierre. Violence et éthique: Esquisse d'une critique de la morale dialectique à partir du théâtre politique de Sartre. Paris: Gallimard, 1972.

OUVRAGES CONSULTES

Alquié, Ferdinand. Philosophie du surréalisme. Paris: Flammarion, 1955.

Anouilh, Jean. Antigone. London: Methuen, 1960.

Apollinaire, Guillaume. Calligrammes. Paris: Gallimard, 1966.

Balakian, Anna. Literary Origins of Surrealism. London: University of London Press Ltd., 1967.

Barthes, Roland. Critique et vérité. Collection "Tel Quel." Paris: Seuil, 1966.

---------------. Essais Critiques. Paris: Seuil, 1964.

---------------. Le Degré zéro de l'écriture. Paris: Seuil, 1972.

---------------. Mythologies. Paris: Seuil, 1957.

Baudelaire, Charles. Les Fleurs du mal. Paris: Librairie Larousse, 1959.

Beckett, Samuel. La Dernière Bande suivi de Cendres. Paris: Les Editions de Minuit, 1959.

Blanchot, Maurice. La Part du feu. Paris: Gallimard, 1949.

-----------------. Le Livre à venir. Paris: Gallimard, 1959.

Blanchot, Maurice. L'Espace littéraire. Paris: Gallimard, 1955.

Bonnet, Henri. De Malherbe à Sartre. Paris: Nizet, 1964.

Breton, André. Manifestes du surréalisme. Montreuil: J.-J. Pauvert, 1962.

Camus, Albert. Carnets. Paris: Gallimard, 1962.

-------------. L'Etranger. Paris: Gallimard, 1942.

-------------. Le Malentendu, Caligula. Paris: Gallimard, 1947.

-------------. La Peste. Paris: Gallimard, 1947.

Castex, Pierre-Georges et Paul Surer. Manuel des études littéraires françaises: XIXe siècle. Paris: Librairie Hachette, 1950.

Chateaubriand, René de. Mémoires d'outre-tombe. Paris: Gallimard, 1951.

Diéguez, Manuel de. L'Ecrivain et son langage. Paris: Gallimard, 1960.

Dostoievsky, Fédor. The Adolescent. Translated by A. MacAndrew. New York: Doubleday, 1971.

------------------. The Idiot. Translated by C. Garnett. Melbourne: W. Heinemann, 1961.

Doubrovsky, Serge. Corneille et la dialectique du héros. Paris: Gallimard, 1963.

Durand, Gilbert. Les Structures anthropologiques de l'imaginaire: Introduction à l'architypologie générale. s.l.: Bordas, 1969.

Genet, Jean. L'Enfant criminel & 'Adame Miroir. Paris: Paul Morihien, 1949.

-----------. Les Nègres. Décines, Isère: Marc Barbézat l'Arbalète, 1963.

Genette, Gérard. Mimologiques. Voyage en Cratylie. Paris: Editions du Seuil, 1976.

Gide, André. Les Caves du Vatican. London: University of London Press, 1961.

-----------. Si le Grain ne meurt. Paris: Gallimard, 1954.

Goldmann, Lucien. Le Dieu caché: Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine. Paris: Gallimard, 1955.

Hoffman, Frederick. Freudianism and the Literary Mind. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1967.

Kaufmann, Walter. Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist. New Jersey: Princeton University Press, 1968.

Lejeune, Philippe. L'Autobiographie en France. Paris: Librairie Armand Colin, 1971.

-----------------. Le Pacte autobiographique. Paris: Editions du Seuil, 1975.

Malraux, André. Les Conquérants. Paris: Gallimard, 1928.

--------------. L'Espoir. Paris: Gallimard, 1937.

--------------. La Voie royale. Paris: Gallimard, 1930.

Magny, Claude-Edmonde. Les Sandales d'Empédocle: Essai sur les limites de la littérature. Neuchatel: Editions de la Baconnière, 1945.

Marin, Louis. Le Récit est un piège. Paris: Les Editions de Minuit, 1978.

Mauron, Charles. Des Métaphores obsédantes au mythe personnel: Introduction à la Psychocritique. Paris: José Corti, 1963.

Merleau-Ponty, Maurice. Humanisme et terreur: Essai sur le problème communiste. Paris: Gallimard, 1947.

----------------------. La Phénoménologie de la perception. Paris: Gallimard, 1945.

----------------------. Sens et non-sens. Paris: Nagel, 1948.

----------------------. Signes. Paris: Gallimard, 1960.

Orwell, George. Homage to Catalonia. London: Secker and Warburg, 1951.

Pascal, Blaise. Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1954.

Poulet, Georges. Le Point de départ. Paris: Plon, 1964.

Proust, Marcel. Un Amour de Swann. Paris: Gallimard, 1919.

Raymond, Marcel. De Baudelaire au surréalisme. Paris: José Corti, 1966.

Ricardou, Jean. Pour une théorie du nouveau roman. Paris: Editions du Seuil, 1971.

Richard, Jean-Pierre. Littérature et sensation. Paris: Editions du Seuil, 1954.

Ricoeur, Paul. La Métaphore vive. Paris: Editions du Seuil, 1975.

Rousseau, Jean-Jacques. Les Confessions. Paris: Garnier Frères, 1964.

Russell, Bertrand. A History of Western Philosophy. New York: Simon and Shuster, 1945.

Shakespeare, William. William Shakespeare: The Complete Works. London: and Glasgow: Collins, 1964.

Tolstoy, Léon. Guerre et Paix. Traduction d'Elizabeth Guertik. Paris: Livre de Poche, 1972.

Valéry, Paul. Oeuvres I. Collection Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1957.

ARTICLES CONSULTES

Ahearn, Edward. "Negative Ecstasy: Experience and Form in the 'Jardin public' Passage in La Nausée." In Fiction, Form, Experience: The French Novel from Naturalism to the Present, ed. Grant Kaiser. Montreal: France-Québec, 1976.

Arnold James. "La Nausée revisited." French Review, 39 (1965), 199-213.

Barrett, William. "The End of Modern Literature. What is Literature? by Jean-Paul Sartre." Partisan Review, 9 (1949), 942-950.

Bataille, Georges. "Le Surréalisme et sa différence avec l'existentialisme." Critique, 2 (1946), 99-110.

Bauer, George. "Interview as Autobiography." L'Esprit Créateur 17 (1977),

Beaudouin, Dominique. "Sartre et le langage." Pacific Coast Philology, 7 (1972), 11-19.

Beaujour, Michel. "Sartre and Surrealism." Yale French Studies, 30 (1963), 86-95.

Bensimon, Marc. "D'un mythe à l'autre: Essai sur Les Mots de J.-P. Sartre." Revue des Sciences Humaines, 119 (1965), 415-430.

Berkvam, Michel. "Les Pouvoirs du mot." Revue des Sciences Humaines, 148 (1972), 545-565.

Camus, Albert. "La Nausée de Jean-Paul Sartre." In Essais. Paris: Gallimard et Calmann-Lévy, 1965.

Champigny. "Sens de La Nausée." PMLA LXXX (1965).

---------. "Langage et littérature selon Sartre." Revue d'Esthétique, 2 (1966), 131-148.

Cuénot, Claude. "Littérature et philosophie chez Jean-Paul Sartre." Renaissances, 21 (1946), 49-61.

Dufrenne, Mikel. "Critique littéraire et phénoménologie." Revue Internationale de Philosophie, 69-69 (1964), 193-208.

Ellenberger, Henri. "Les Mots de Sartre." Dialogue, 3 (1965), 433-437.

Glucksmann, Christine. "L'Origine de la littérature." L'Arc, 30 (1966), 53-57.

Grover, F.R. "The Relevance of Sartre's Qu'est-ce que la littérature?" The Critical Survey, 1 (1966), 42-51.

Hahn, Otto. "L'Oeuvre critique de Sartre." Modern Language Notes, 3 (1965), 347-363.

Hakim, Eleanor. "Jean-Paul Sartre: The Dialectics of Myth." Salmagundi, 2 (1966), 59-94.

Isère, Jean. "Ambiguïté de l'esthétique de Sartre." French Review, 5 (1948), 357-360.

Jean, Raymond. "La Parole poétique." L'Arc, 30 (1966), 60-64.

Josa, Solange-Claude. "Les Mots." Esprit, 327 (1964), 654-659.

Keefe, Terry. "The Ending of Sartre's La Nausée." Forum of Modern Language Studies (1978), 217-235.

Koenig, Traugott.

Köpeczi, Bela. "A Propos des vues esthétiques de J.-P. Sartre." Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, 9 (1967), 243-260.

Laufer, Roger. "Sartre as Literary Critic." The Meanjin Quarterly, 18 (1959), 427-434.

Lecarme, Jacques. "'Les Mots' de Sartre: Un cas limite de l'autobiographie." Revue d'Histoire Littéraire de la France, 75 (1975), 1047-1066.

Le Huenen, Roland et Paul Perron. "Temporalité et démarche critique chez J.-P. Sartre." Revue des Sciences Humaines, 148 (1972), 567-581.

Léonard, Albert. "Jean-Paul Sartre et la littérature engagée." In La Crise du concept de littérature en France au XXe siècle. Paris: José Corti, 1974.

LeSage, Laurent. "Paul Valéry and Jean-Paul Sartre: A Confrontation." Modern Language Quarterly, 2 (1971), 189-205.

Magny, Claude-Edmonde. "Le Temps de la réflexion: Jean-Paul Sartre et la littérature." Esprit, 144 (1948), 686-703.

Major, Jean-Louis. "Le Philosophe comme critique littéraire." Dialogue, 2 (1965), 230-242.

Maulnier, Thierry. "Jean-Paul Sartre et le suicide de la littérature." La Table Ronde, 1 (1948), 195-210.

Mendell, Sydney. "From Solitude to Salvation: A Study in Development." Yale French Studies, 30 (1962), 45-55.

Morot-Sir, Edouard. "Tout un homme...." Magazine Littéraire (1975), 103-104.

Pingaud, Bernard. "Merleau-Ponty, Sartre et la littérature." L'Arc, 46 (1972), 80-87.

Pingaud, Bernard et Jean-Paul Sartre. "Jean-Paul Sartre répond." L'Arc, 30 (1966), 87-96.

Pinto, Eveline. "La 'névrose objective' chez Sartre (L'Idiot de la famille, Tome III). Sartre historien." Les Temps Modernes, 339 (1974), 35-76.

Pouillon, Jean. "Une Philosophie de la liberté." In Pour ou contre l'existentialisme, ed. Colette Audry. Paris: Editions Atlas, 1948, pp. 53-84.

Rau, Catherine. "The Aesthetic Views of Jean-Paul Sartre." Journal of Aesthetics and Art Criticism, 2 (1950), 139-147.

Rybalka, Michel. "...à trente ans, ce beau coup: la nausée." Magazine Littéraire, 103-104 (1975).

Savage, D.S. "Jean-Paul Sartre and 'Committed Literature'." The European, 5 (1953), 17-32.

Vendôme, André. "Jean-Paul Sartre et la littérature." Etudes, 40 (1948), 39-54.

BIBLIOGRAPHIES CONSULTEES

Contat, Michel et Michel Rybalka. Les Ecrits de Sartre: Chronologie, bibliographie commentée. Paris: Gallimard, 1970.

Wilcocks, Robert. Jean-Paul Sartre: A Bibliography of International Criticism. Edmonton: The University of Alberta Press, 1975.